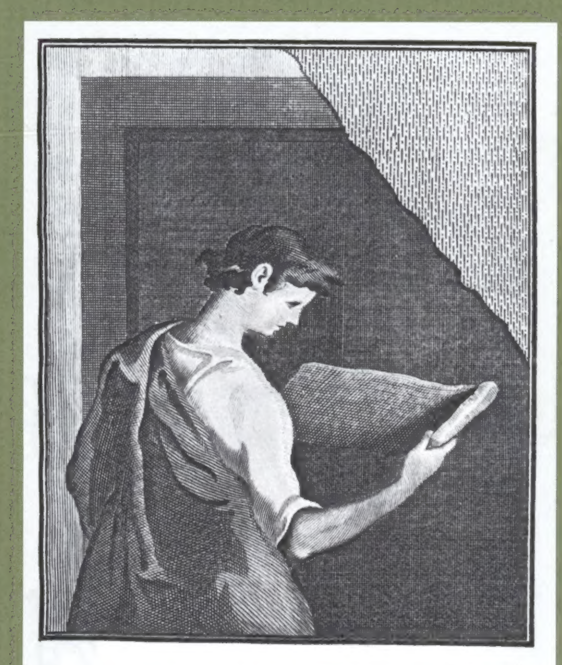
Knüpfteppiche
von Wilhelm Bode



Middeldorf.
Weihnachten 1907.

MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES

HERAUSGEGEBEN VON Dr. JEAN LOUIS SPONSEL
VERLEGT VON HERMANN SEEMANN NACHFOLGER

VORDERASIATISCHE KNÜPFTEPPICHE

AUS ÄLTERER ZEIT

VON

WILHELM BODE

(2.—3. TAUSEND)



VERLAG VON HERMANN SEEMANN NACHFOLGER, LEIPZIG

Gedruckt bei
E. Haberland in Leipzig-R.



Druck von Römmler & Jonas, Dresden

Kleinasiatischer Wollenteppich des 16. Jahrhunderts

im Besitz von Wilhelm Bode, Berlin

Verlag von Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig

Viele unter uns werden den Eindruck noch in Erinnerung haben, den die Einführung »altpersischer« Teppiche durch Agenten fremder Häuser vor etwa drei Jahrzehnten in Deutschland hervorbrachte. Die Künstler waren die ersten, welche die flauen Brüsseler Teppiche hinauswarfen, um jene farbenfrischen Produkte des Orients an ihre Stelle zu setzen; und ihrem Beispiele folgte das kunstliebende Publikum. Jeder war stolz, einige dieser kleinen Gebetteppiche zu erwerben, um sie als Tischdecken, als Fussteppiche oder Bezüge von Sophas und Kopfkissen zu verwenden, und fühlte sich glücklich im Besitz von wertvollen Erzeugnissen der berühmten alten persischen Knüpfarbeit, unter deren Namen diese Teppiche in den Handel gebracht wurden.

Das so geweckte Interesse an orientalischen Teppichen und die erwachende Freude an der farbigen Ausstattung der Wohnräume, führte den Antiquitätenhandel bald auf die Beachtung wirklich alter Teppiche, die an verschiedenen Stellen: im Orient selbst, namentlich in der Türkei und in einzelnen Nachbarländern, wie im Antiquitätenhandel in Italien, Spanien und Portugal gelegentlich zum Vorschein kamen. Für kostbare Seidenteppiche waren einzelne reiche Sammler, namentlich solche, die auf prächtige oder künstlerische Ausstattung des Hauses besonderen Wert legten, schon früher bereitwillige Abnehmer gewesen, während die im Handel in Spanien, Süddeutschland und namentlich Italien um ganz geringe Preise vorkommenden Teppiche (waren sie doch regelmässig wegen ihrer mehr oder weniger schadhaften Erhaltung aus den Kirchen oder Palästen ausgeschlossen worden) in den Künstlern zur Ausstattung ihrer Ateliers und vereinzelt in einigen Museen willige Käufer fanden.

Dadurch wurde auch die Forschung allmählich auf die alten orientalischen Teppiche aufmerksam und begann sich mit ihrem Studium, wenn auch nur spärlich und unsicher, zu beschäftigen. Man überzeugte sich bald, dass jene aus dem Osten in Menge auf den Markt gebrachten Webearbeiten fast ausnahmslos moderne Ware seien, dass dagegen ältere Gemälde nicht selten Nachbildungen nach solchen Teppichen enthielten, die mit einzelnen solcher im Antiquitätenhandel vorkommender Stücke übereinstimmten. Die philologische Forschung machte sich an das Studium der Inschriften, die auf manchen Teppichen sich finden, suchte daraus ihr Alter zu bestimmen und die alten Nachrichten über Teppiche dafür mit heranzuziehen. Anhalt dafür ergab sich auch durch den Vergleich des Dekors der Knüpfarbeiten mit dem der Architektur, der Stoffe, Miniaturen, Metallarbeiten, Töpferwaren und anderer Erzeugnisse des orientalischen Kunstfleisses. Auch die modernen Knüpfarbeiten in den verschiedenen Teilen von Vorderasien und dem Kaukasus sind, namentlich von den grossen Teppichhändlern, die dort aufkaufen und arbeiten lassen, für die Bestimmung der Herkunft auch der alten herangezogen worden. Am meisten förderten aber das Verständnis und das Interesse an alten Teppichen mehrere Ausstellungen, vor allen die grosse Wiener Teppichausstellung von 1891

und das auf Grund derselben entstandene Prachtwerk, das bis heute die hauptsächlichste und zuverlässigste Grundlage für die Forschung ist und wohl auch für längere Zeit noch bleiben wird.

Unter diesen verschiedenen Wegen der Forschung erscheint, wie bei den sarazenischen Bauten, Metallarbeiten u. s. f., als der gangbarste und sicherste, so sollte man meinen, der durch das Studium der Inschriften. Allein gerade dieser Weg hat sich bisher als der wenig erfolgreichste und selbst als der unsicherste erwiesen. Bis jetzt ist nur *ein* älterer Teppich mit einer unbezweifelten Jahreszahl (1539, vgl. Abb. 36) nachgewiesen worden. Die mit Aufwand grosser Gelehrsamkeit inscenierten Versuche, andere anscheinend mit Jahreszahlen oder mit Inschriften, die Anhalt zur Zeitbestimmung bieten, versehene Knüpfarbeiten darnach auf die Zeit ihrer Entstehung zu bestimmen, sind aber auf starke Zweifel gestossen, ja zum Teil als irrtümlich nachgewiesen worden; man hat Kopien aus dem 19. Jahrhundert oder geringe spätere Stücke für Arbeiten von dem Alter eines halben Jahrtausends erklärt. Der Grund dieser eigentümlichen Erscheinung liegt in den ausserordentlichen Schwierigkeiten, denen die Forschung nach dieser Richtung begegnet. Nicht nur sind diese Inschriften schwer lesbar, namentlich die aus früher Zeit, infolge der Vorliebe der Araber, ihre Buchstaben zu stilisieren und sogar in Pflanzen- und Tierformen zu verstecken: auch ihr Inhalt ist schwer zu entziffern, soweit er nicht (wie in der Regel) belanglose Koransprüche oder Sentenzen enthält; denn bietet er ausnahmsweise einmal den Anhalt zu einer Zeitbestimmung, so pflegt diese im Namen des Auftraggebers oder des Herrschers der vielen kleinen Sultanate zu bestehen, der leicht unsicher ist, weil die gleichen Namen sich sehr häufig wiederholen und der Ort nur selten angegeben ist. Auch bietet der Umstand, dass manche Teppiche samt ihren Inschriften, namentlich solche für Kultzwecke, lange und zu verschiedenen Zeiten, in neuerer Zeit sogar besonders treu, kopiert worden sind, eine weitere Schwierigkeit für die Forschung.

Weit sichereren Anhalt, als ihn bisher die philologische Erörterung der Inschriften geboten hat, ergeben für die Datierung und Lokalisierung der alten Teppiche die stilkritischen Studien aus dem Vergleiche der älteren vorderasiatischen Knüpfteppiche mit den Erzeugnissen der verschiedenen anderen Gewerbe dieser Gegenden, durch die sichere Datierung, die bei manchen der letzteren sehr häufig ist, und durch das Auftreten derselben Dekorationsarten und derselben Formen des Dekors in bestimmten Zeiten und in bestimmten Gegenden. Aber auch hier sind der Forschung gewisse Schranken gesetzt, welche nur gar zu leicht übersehen werden und dann zu irrtümlichen Schlüssen veranlassen. Einmal ergeben sich gewisse Ornamente schon aus der Technik, ganz besonders aus der Knüpftechnik; sie kehren daher, oft mit kaum merkbarer Veränderung, in den verschiedensten Zeiten wieder. Sodann zeigt sich in der Kunst des Orients ein ganz ausserordentlich konservativer Sinn: die Dekorationsmotive, die wir in den ältesten Webearbeiten Mesopotamiens finden, haben sich durch Jahrtausende bis auf die Neuzeit mehr oder weniger treu erhalten, trotz der furchtbaren, fast elementaren Umwälzungen im Völkerleben, die gerade diese Teile des Erdballes wiederholt durchzumachen hatten, und trotz der unruhigen Zustände, die die unvermeidliche Folge derselben waren. Die verheerenden Völkerstürme und Kämpfe, die auch Kunst und Gewerbe aufs tiefste erschütterten und in einer regelmässigen auf- und absteigenden Bewegung erhielten, haben in grossen Zwischenräumen wiederholt verwandte Erscheinungen auch in den Knüpfarbeiten hervorgerufen: ein tiefes, jahrhundertelanges Verkommen und dann wieder ein langsames Wiedererwachen, das auf Grund der alten Traditionen und Vorbilder sich zu verschiedenen Zeiten doch in ähnlicher Weise in Technik und Muster der Teppiche geltend macht. Dies erschwert, namentlich für die früheren Zeiten, die Erkennt-

nis, ob dieses oder jenes Muster in einem bestimmten Teppich die verdorbenen, rohen Formen des Verfalles oder die derben primitiven Formen einer eben wieder erwachenden Kunstblüte aufweist. Flüchtige und unverstandene Nachbildungen aus neuerer Zeit werden nicht selten für die Erzeugnisse einer alten primitiven Zeit gehalten und umgekehrt gehen charakteristische Werke solcher Epochen als rohe Nachbildungen späterer Zeit.

Für die Geschichte der Teppichweberei hatte man sich viel versprochen von dem Studium der modernen Teppicharbeiten im vorderen Asien; man hoffte, dass man in den Mustern, die jetzt in den verschiedensten Distrikten von Kleinasien, Persien, Bocchara, in den Kaukasusländern und anderen Gebieten Vorderasiens gearbeitet werden, die Tradition der alten Muster allmählich feststellen und dadurch die Orte und Provinzen, in denen diese gearbeitet wurden, wieder herausfinden würde. Was bisher nach dieser Richtung geleistet ist, entspricht aber den Erwartungen nicht. Freilich sind es im wesentlichen Ansichten der Händler, die in den alten Teppichen sofort ein verwandtes ihnen geläufiges Muster herauserkennen wollen und danach, ohne jede historische Kenntnis, den Ort, wo das letztere noch ähnlich angefertigt wird, auch für das ähnliche alte Muster als Entstehungsplatz annehmen. Nach dieser Richtung sind aber Schlüsse nur mit grosser Vorsicht zu ziehen und nur, wenn sich für die Knüpfarbeit in der betreffenden Stadt oder Gegend eine jahrhundertelange Tradition nachweisen lässt. Die nomadische Lebensweise mancher Völkerschaften Vorderasiens, die grossen Schiebungen und Wanderungen in verschiedenen Zeiten, die furchtbaren Verheerungen, die nicht selten ganze Stämme und ihre Sitze vernichtet haben, wie andererseits die alten wenig veränderten Handelsstrassen und ihr lebhafter Verkehr seit Jahrtausenden lassen von vornherein die Unterbrechung alter Knüpfarbeit in der einen Gegend und zugleich die Wanderung und Fortbildung der Muster berühmter Teppichwebereien in anderen, oft fern abliegenden Gegenden wahrscheinlich erscheinen. Dass dies für eine Reihe der interessantesten Muster sich in der That nachweisen lässt, werden wir später sehen. Nach dieser Richtung bleibt also einem vergleichenden Studium an Ort und Stelle fast noch alles zu thun übrig.

Als eine der zuverlässigsten und ergiebigsten Quellen für die Kenntnis der vorderasiatischen Kunstteppiche und ihre Entwicklung hat sich bisher das Studium der auf alten Gemälden vorkommenden Teppiche erwiesen. Auch für den vorliegenden Versuch einer kurzen Uebersicht über die Entwicklung der älteren Teppichindustrie in Vorderasien, bei der ich eigene Vorarbeiten nach dieser Richtung benutzt habe, bildet es nächst den erhaltenen Teppichen selbst die wesentlichste Grundlage. Dieses Studium bietet noch das besondere Interesse, dass wir daraus die Bedeutung kennen lernen, die die Teppiche neben den orientalischen Geweben für die occidentale Kunst gehabt haben; nicht nur für das Kunstgewerbe, sondern selbst für die grosse Kunst, insbesondere durch den Einfluss auf die Entwicklung der grossen koloristischen Malerschulen, der venezianischen und teilweise auch der holländischen Schule.

Wie sehr Venedig seit den Kreuzzügen durch seine enge Verbindung mit dem Orient der orientalischen Kunst zugänglich war, ist eine bekannte Thatsache. Ein Blick auf die venezianischen Bilder des 15. Jahrhunderts zeigt uns die Lagunenstadt damals noch in halborientalischem Kleide. In jenen Darstellungen venezianischer Feste und Umzüge, in den zahlreichen Bildern mit Ansichten aus Venedig oder Motiven aus dem Innern des venezianischen Hauses hängen Teppiche des Orients als festlicher Schmuck aus den Fenstern und von den Balkonen herab; Teppiche dienen als Bodenbeleg im Privathaus wie in den öffentlichen Palästen und liegen als Decken auf den Tischen; ja sogar die Gondeln sind mit Teppichen überspannt und ausgelegt. Besonders reich

waren auch die Kirchen damit ausgestattet: an den Stufen der Altäre, vor den Sitzen der Geistlichen, über den Balustraden lagen die prächtigen Teppiche der Levante und bereiteten auch dem ärmsten Venezianer eine köstliche Augenweide. Wie damals an den Vorbildern aller Prachtstoffe, Gläser, tauschierten Metallgefässe, Lederarbeiten und anderer Gegenstände des Hausrats, die seit Jahrhunderten aus dem Osten eingeführt oder durch „türkische" Handwerker im Türkenquartier Venedigs (später im Fondaco de' Turchi) angefertigt wurden, in Venedig selbst ein blühendes Kunsthandwerk im engsten Anschlusse an jene orientalischen Arbeiten sich entwickelte, so bildete sich gleichzeitig in dieser Umgebung auch das Auge der venezianischen Maler. Aus einer kunst- und farblosen Malerei entfaltete sich in wenigen Jahrzehnten die grossartigste koloristische Schule, die die Kunst aufzuweisen hat. Wer vertraut ist mit den orientalischen Teppichen des 15. Jahrhunderts, wird vor den Bildern der gleichzeitigen venezianischen Meister in Zusammenstellung und Wahl der Farben die ähnliche Farbenempfindung wie in den Teppichen herausfühlen. Erst die grossen Meister des 16. Jahrhunderts, erst Giorgione und Tizian lösten die venezianische Malerei von dieser Abhängigkeit vom Kunstgewerbe des Ostens und machten sie malerisch völlig frei.

Wie hier die venezianische Kunst durch die Beziehung zum Orient, insbesondere durch die Farbenstimmung der vorderasiatischen Teppiche wenn auch nicht hervorgerufen, so doch in ihrer koloristischen Richtung wesentlich bestimmt erscheint, so bewährt der Osten noch zwei Jahrhunderte später auf die Entwicklung der koloristischen Richtung diesseits der Alpen seine eigentümlich belebende Kraft. Dies gilt für die vlämische und in höherem Masse noch für die holländische Schule. Wenn hier schon indirekt durch die Beziehungen zu Spanien im Laufe des 16. Jahrhunderts zahlreiche Produkte des Orients, namentlich auch persische Teppiche eingeführt waren, so brachte im folgenden Jahrhundert der Handel mit Persien selbst wie die Handelsniederlassungen in Kleinasien Teppiche in grösster Zahl nach den Niederlanden und nach Holland. Wie zahlreich damals in den bürgerlichen Wohnungen persische Teppiche als Tischdecken oder Fussteppiche verwendet wurden, beweist ein Blick auf die zahlreichen Darstellungen holländischen Innenlebens. Auch bei den Malern gehörten sie zum gewöhnlichen Hausrat, wie das häufige Vorkommen orientalischer Teppiche in verschiedenartigen Mustern auf ihren Bildern beweist. Wie durch diese farbige Umgebung das Auge des holländischen Künstlers unwillkürlich beeinflusst wurde, so hat auch in England seit jener Zeit das Bedürfnis, das eigene Heim mit orientalischen Teppichen zu schmücken, deren Produktion durch die Engländer selbst in Indien wieder zu neuer Blüte angeregt wurde, den Sinn für Farbe, für kräftige und harmonische Färbung frisch erhalten, während derselbe bei uns in Deutschland längst abhanden gekommen war und in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts einer schreienden Buntheit, in neuerer Zeit öder Tonduselei Platz gemacht hat, die auch unsere modernste Kunst noch nicht ganz überwunden hat, obgleich die Kunst des Orients zu ihrer eigentümlichen Entwicklung nicht am wenigsten mit beigetragen hat.

Um eine Geschichte der Knüpfarbeit in Vorderasien zu schreiben, fehlt es uns, wie schon aus vorstehenden allgemeinen Bemerkungen hervorgeht, noch an den nötigen Unterlagen. Vielleicht wird dies auch in Zukunft nur für eine kurze, verhältnismässig junge Epoche gelingen. Sind doch die Teppiche, die uns erhalten sind, fast sämtlich aus dem 16.—18. Jahrhundert; nur einige wenige gehen noch in das 15. und vielleicht bis in den Ausgang des 14. Jahrhunderts zurück; von Teppichen, die einer noch früheren Zeit zuzuschreiben wären, ist mir aber bisher nur ein einziger bekannt, der dem 13. oder selbst noch

dem 12. Jahrhundert angehören kann. Bis in diese Zeit, bis in den Ausgang des 13. Jahrhunderts können wir die Teppiche auf Bildern verfolgen. Vereinzelte teppichartige Zeichnungen auf sassanidischen Silberschüsseln oder assyrischen Reliefs lassen sich doch nicht mit Sicherheit als Teppiche ansprechen, wenn sie uns auch einen Begriff des Teppichdekors jener Zeiten geben; und die Beschreibungen der alten Schriftsteller über Prachtteppiche des frühen Mittelalters sind zu sehr durch die blumenreiche Sprache des Orients ausgeschmückt, um eine einigermassen sichere Vorstellung der Originale hervorzurufen. Damit sind aber die Quellen bereits erschöpft, aus denen wir uns über die Entwicklung der Knüpfteppiche in Vorderasien eine Vorstellung machen können; sie geben uns also für eine fortlaufende Geschichte derselben nicht einmal das notdürftigste Gerippe. Unsere Betrachtung kann daher nur für die neuere Zeit den Versuch einer historischen Entwicklung in Aussicht nehmen, von dem aus wir in das Dunkel der älteren Zeit nur einige schwache und unbestimmte Lichtblicke erhalten können.

Ausgeschlossen von unserer Betrachtung sind alle Arten von Wandteppichen, Kissenbezügen u. s. f., da im Orient der Knüpfteppich wie heute so auch in alter Zeit, von den Behangteppichen der Moscheen abgesehen, ausschliesslich als Fussteppich diente. Selbst die Seidenteppiche, wenn sie auch deshalb keineswegs mit Füssen getreten wurden. Die kostbaren Teppiche lagen und liegen noch heute in der Mitte der Zimmer, damit der Blick von den an den Wänden herumlaufenden Divans auf diesem Prachtstück, dem Stolz des Hauses, ruhen kann. Der Verkehr im Zimmer geht über derbere, schmale Wollenteppiche, die zu den Seiten des mittleren Hauptstückes liegen.

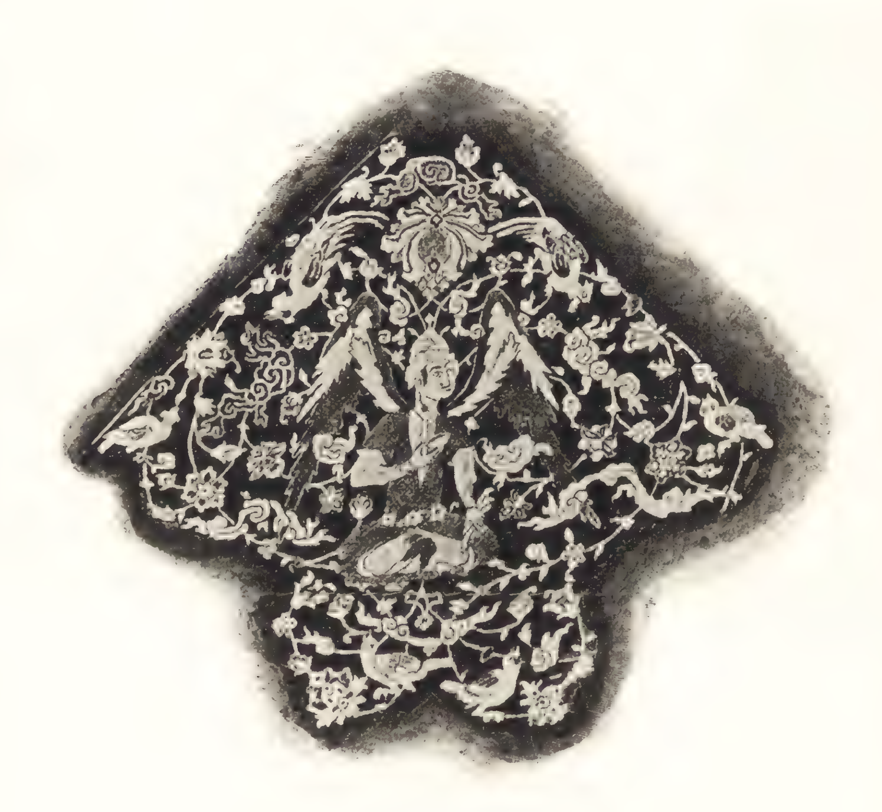
Für die Knüpftechnik sei wie für ähnliche allgemeine Fragen, die das Teppichhandwerk betreffen, auf das sehr gewissenhafte Werk von A. Riegl über Knüpfteppiche verwiesen. Der Vollständigkeit halber gebe ich hier seine treffliche Beschreibung der Technik, da ich selber weniger damit vertraut bin.

„Die Knüpfung geschieht überall, wo sie im Orient noch in Gebrauch ist, im wesentlichen auf eine und dieselbe Weise, was schon durch die Einfachheit des dabei zu beobachtenden Handgriffes bedingt ist. Man ergreift zwei nebeneinander hängende Kettfäden, legt einen kurzen Fadenabschnitt (in der Regel aus Wolle) von etwa 5 cm Länge quer darüber und zieht die beiden Enden des Fadenabschnittes erst hinter die Kettfäden und sodann zwischen diesen beiden hindurch wieder an die Oberfläche. Die beiden Enden des Fadenabschnittes ragen somit als ein Doppelbüschel in die Höhe, der durch einfache Umschlingung der zwei Kettfäden an diese letzteren festgebunden ist. Hierauf ergreift man das nächste Paar von Kettfäden und wiederholt denselben Prozess, und so fort durch die ganze Breite der Kette hindurch.

Hat man auf solche Weise eine Reihe von Büscheln eingeknüpft, so erscheint es notwendig, die Kettfäden, von denen nur je zwei benachbarte vermöge der Umschlingung durch einen gemeinsamen Büschel oder Fadenabschnitt zusammenhängen, mittels eines nach der Art der Leinwandbindung durchlaufenden (in der Regel doppelten) Schusses zu einem festgeschlossenen Gewebe zusammenzufassen. Der eingetragene Schuss wird hierauf an die vorhin eingeknüpfte Reihe von Fadenbüscheln fest angepresst und auf diese Weise sowohl ein widerstandsfähiges Gefüge erzielt, als auch der Lockerung der Einzelknüpfungen entgegengewirkt.

Zur Erleichterung der Arbeit wird den zur Knüpfung bestimmten Fadenabschnitten eine solche Länge gegeben, dass deren Einschlingung in die Kettenfäden bequem vor sich gehen kann. Es erhöht sich aber sowohl der praktische, als auch der künstlerische Wert eines geknüpften Teppichs, wenn sein Vliess nicht so wie beim eigentlichen Plüsch ziemlich lang gelassen, son-

dern so wie beim Samt mit der Schere ganz kurz geschoren wird, so dass die Fadenenden nur ganz wenig über die Grundfläche, d. h. die Fadenkreuzungen von Kette und Schuss emporragen. Ein festes Zusammenpressen der Arbeit mittels des Kammes erscheint in diesem Falle um so notwendiger, als bei einem schütteren Gefüge nicht bloss die Schussfäden zwischen den Büschelreihen zu Tage treten, sondern auch die kurzen Knüpfbüschel sich herauslockern würden."



I.

Unter den altorientalischen Teppichen stehen durch ihr kostbares Material, durch Farbenpracht und Schönheit der Zeichnung im Vordergrunde des allgemeinen Interesses die Seidenteppiche mit Tierdarstellungen in reichem Pflanzendekor. Für sie herrscht in Bezug auf Zeit und Ort der Entstehung, trotz fehlender Daten und urkundlicher Beweise, ausnahmsweise völlige Uebereinstimmung. Sie sind daher zum Ausgangspunkt unserer Betrachtung besonders geeignet. Teppiche dieser Art sind in den letzten Jahrzehnten wiederholt gezeigt worden: im South Kensington Museum durch Leihgaben reicher englischer Sammler, in den Pariser Kunstgewerbemuseen, im Oesterreichischen Museum und im Handelsmuseum zu Wien, am zahlreichsten und bedeutendsten in der Teppichausstellung in Wien 1891.

Das umfangreichste und prächtigste Stück dieser Ausstellung, heute der berühmteste alte Teppich, ist der sogenannte Jagdteppich im Besitz des österreichischen Kaiserhauses. Der „Jagdteppich“ (Abb. 1) verdankt seinen Namen der eigenartigen Darstellung in seinem grossen Innenfelde, die persische Reiter auf der Jagd zeigt. Auf lachsfarbenem Grunde, den zahlreiche Blumen an zierlichen Ranken bedecken (teils von specifisch persischen Pflanzen, teils die edlen stilisierten sarazenischen Formen zeigend), bewegen sich Reiter auf der Verfolgung von Löwen, Antilopen, Steinböcken, Hirschen, Wildschweinen, Hasen, Füchsen, Schakalen und anderem Wild. Wie die Reiter durch ihre Kostüme als Perser kenntlich sind, so sind auch die Pferde und ihr Sattelzeug echt persisch, und sämtliches Wild ist in Persien heimisch. In ähnlicher Weise charakterisieren sich die beiden geflügelten Gestalten, die in regelmässiger Wiederkehr die breite Borte des Teppichs inmitten zierlichen Rankenwerks mit Blumen, Knospen und Blättern ausfüllen, schon durch ihre Tracht als persische „Genien“. Darstellung und Auffassung, wie die Stilisierung der Pflanzen, Zeichnung der Tiere und Menschen und ihrer Kostüme entsprechen durchaus der Dekoration der Miniaturen, Metall- und Lederarbeiten, sowie anderer Werke der persischen Kleinkunst. Dasselbe gilt von der Disposition des Teppichs: vom Verhältnis des Innenfeldes zu der breiten Borte mit den schmalen Abschlüssen derselben nach innen und aussen, sowie mit seiner Zeichnung, dem rundlichen, zackigkonturierten Mittelschild, dessen kleinen Anhängern in der Längsrichtung des Teppichs und den vier, als Viertelausschnitte des Mittelfeldes gedachten Eckschilden. Selbst die eigentümlichen Masken (Löwen- und Menschenköpfe) im Innern der grossen Blumen, die in der Einrahmung auffallen, kommen in gleicher Weise schon im Mittelalter gelegentlich auch in anderen Zweigen des persischen und vorderasiatischen Kunstgewerbes vor.

In dem grossen Mittelschilde und, genau entsprechend, in den vier Eckfüllungen sehen wir auf einem Grunde von rankenden



Abb. 1.
Seidener Jagdteppich im Besitz des österreichischen Kaiserhauses zu Wien.

Blumen den Kampf von Fabeltieren dargestellt: zwei mit dem Rücken gegeneinandergestellte Drachen gähnen je einen fabelhaften Riesenvogel an, der auf sie zustösst; diese Darstellung wiederholt sich in der Mitte viermal in geschmackvoller, symmetrischer Anordnung. Mit Persien haben diese phantastischen Geschöpfe nichts zu thun, der erste Blick zeigt vielmehr, dass sie fast getreu der chinesischen Mythe und Kunst entlehnt sind: der Drache im Kampfe mit dem Vogel Phönix ist eine der häufigsten Darstellungen auf chinesischen Kunstwerken aller Art; ist sie doch



Abb. 2.
Seidener Jagdteppich im Besitz der Baronin Adolphe Rothschild zu Paris.

das Wappen der Mingdynastie, die seit 1368, durch beinahe drei Jahrhunderte, China beherrschte.

Diese eine Darstellung aus der chinesischen Mythe steht jedoch im Dekor des Jagdteppiches nicht allein; in unscheinbarer Weise durchsetzt den Schmuck der Borte ein eigentümliches, knorpeliges, in verschiedener Weise gestaltetes Ornament, das durchaus unpersisch ist; es ist dies eines der wichtigsten Elemente der chinesischen Götterlehre, das Symbol der Unsterblichkeit, das „Tschi". Bald klein, bald zackig, bald massig wie eine Muschel gestaltet, bald bandartig ausgezogen, von stilisierten Wolken und Blitzen umgeben, entspricht es ganz der Darstellung dieses geheiligten Schwammes in echt chinesischen Darstellungen. Ein Blick in jede Sammlung chinesischer Kunstwerke aus der Zeit der Mingkaiser und noch später wird dies sofort überzeugend erweisen.

Diesem Prachtstücke im Besitze des österreichischen Kaiserhauses ist ein zweiter Jagdteppich aufs engste verwandt, der etwa die gleichen Abmessungen hat und gleichfals in Seide und Silber ausgeführt ist: der Teppich im Besitze der Baronesse Adolphe Rothschild in Paris (Abb. 2), der aus italienischem Privatbesitze stammt. Vor etwa fünfundzwanzig Jahren verkaufte ihn der Marchese Torrigiani in Florenz um 150 francs an den Antiquar Stefano Bardini, durch den er um 30000 francs an Baron Adolphe gelangte; heute würde er fast das Zehnfache dieses Preises wert sein. Die Einteilung ist die gleiche wie in dem Wiener Teppiche. Das Innenfeld zeigt wieder persische Reiter auf der Jagd, wenn auch weniger zahlreich als dort. Das rundliche Mittelschild, mit den gleichen kleinen Ausläufern oben und unten, hat statt der Drachen phantastisch gebildete Panther im Kampfe mit dem Phönix, der in den Eckfüllungen allein dargestellt ist. In der Borte sehen wir statt des Genienpaares in regelmässiger Wiederkehr je drei ganz ähnliche Gruppen, in denen ein vornehmer Perser von einem Untergebenen bedient wird. Den Grund des Innenfeldes, hier von einer prächtigen, satten grünen Farbe, bedecken Blüten, Knospen und Blätter an magerem Rankenwerk, während die Borte mehr naturalistisch gebildete Sträucher zeigt, blühende Mandelbüsche und magnolienartige Bäume mit bunten Vögeln in den Zweigen, unter denen die Figuren sich bewegen. Das chinesische Tschi fehlt zwar nicht ganz, ist aber versteckt, und am Rande der Borte angebracht, in deren äusserer, besonders zierlich stilisierter Pflanzenumrahmung wir flatternde Kraniche bemerken. Auch diese sind, wie ihre Anbringung auf anderen, verwandten Teppichen noch sicherer ergiebt, der chinesischen Sage und Kunst entlehnt. Beide Teppiche sind von gleicher Meisterschaft der Arbeit, ähnlich in Pracht und Farbe, in Geschmack der Einteilung und Zeichnung, wie in künstlerischer Feinheit der Stilisierung.

Ein dritter, dem letztgenannten ähnlicher Jagdteppich findet sich in einem der an persischen Teppichen reichen Königl. Schlösser in Stockholm. Ein kleinerer Jagdteppich, nicht aus Seide, sondern aus „Wollensammet", in der Sammlung von M. J. Maciet in Paris (Abb. 3), zeigt schon den Verfall dieser Gattung von Teppichen. Im Innenfelde ist die Einteilung ganz fortgefallen; die Zeichnung der Tiere und Pflanzen ist weit flüchtiger und geringer und die Stilisierung der Blumen und Blätter charakterloser. Das Innenfeld zeigt, wie in den anderen Teppichen, persische Reiter auf der Jagd, in den unteren Ecken den grossen Phönix; in der Borte wechselt ein hockender Perser in rundlichem Felde mit einem knieenden Genius innerhalb einer grossen Blume, dazwischen je eine Antilope von einem Panther überfallen.

Ein anderer grosser Seidenteppich, der durch sein Material, technische Meisterschaft und tadelloseste Erhaltung bis auf die letzte Franze besonders kostbare Teppich im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand (Abb. 4), zeigt im Innenfelde keine Jagd, sonst aber nächste Verwandtschaft zu den beiden berühmten Jagdteppichen. Auch hat er durch eine meines Wissens sonst in vorder-



Abb. 3.
Jagdteppich im Besitz von M. J. Maciet in Paris.

asiatischer Knüpfarbeit ganz unbekannte chinesische Darstellung neben seinem hohen künstlerischen und dekorativen Wert noch ein besonderes Interesse. Im Innenfelde fehlen die Eckfüllungen, und das rundliche Mittelschild, das keine Ausläufer hat, nimmt einen verhältnismässig kleinen Raum ein; es ist mit rankenden Blumen, mit Vögeln darin, und im innersten Stern mit Wolkenbändern geschmückt. Auf dem blumigen rosafarbenen Grunde des Innenfeldes stehen oben und unten jederseits ein blühender Baum, in dessen Zweigen sich Vögel und Affen wiegen, während an den Wurzeln Tiger und Drachen sich anfauchen. Unter den Bäumen hocken, von einem Baldachin überdeckt, je zwei persische Genien.

Als chinesische Elemente machen sich unten flatternde Kraniche zur Seite eines stark mit Tschi durchsetzten Wolkenbandes geltend; auch in den Ecken und in der



Abb. 4.
Seidener Tierteppich im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand.

Mitte finden wir merkwürdig geformte Massen dieses heiligen Schwammes der Chinesen. Am auffälligsten ist aber die Darstellung, die sich beiderseits über dem Mittelschilde findet, dessen gewöhnliche Ausläufer sie nach Platz und Form einnimmt: zwei persische Genien, statt der Krone eine Blume auf dem Kopfe, hocken vor einer Vase mit fächerartigem, mit Blüten verziertem Aufsatz, über dem sich ein phantastischer mit Blumen und Vögeln dekorierter Baldachin wölbt. Trotz der rein persisch gebildeten und gekleideten Genien haben wir auch hier augenscheinlich die spielende Nachbildung eines chinesischen Vorbildes. Der vasenförmige Tisch mit dem fächerartigen Aufsatze entspricht einer häufigen Darstellung des chinesischen Opfertisches; und die Blumen auf dem Altar haben wir als Umbildungen der chinesischen Kugeln, des Tschintamani, anzusehen. Dass diese Deutung nicht zu gewagt ist, dafür spricht auch der baldachinartige Abschluss der Darstellung, der in seiner fledermausartigen Form wieder ein chinesisches Emblem, freilich unverstanden und spielend nachbildet. Auf China weist auch die Dekoration dieses Baldachins: die beiden Enten zwischen Wolken und Tschi-Elementen.

Schon die Darstellungen machen es wahrscheinlich, dass diese Prachtstücke in Seide und Silber für einen persischen Grossen, wohl für den Schah selbst, angefertigt worden sind. Ein paar der geschicktesten Arbeiter brauchten mehrere Jahrzehnte zur Herstellung eines solchen Stückes, das damals schon mit vielen Tausenden bezahlt wurde. Andere so kostbare und umfangreiche Knüpfarbeiten dieser Art sind uns bisher nicht weiter bekannt worden; doch wird aus dem Harem des Sultans und anderer Herrscher und Grossen Vorderasiens wohl mit der Zeit noch das eine oder andere Stück davon zutage gefördert werden. Kleinere Teppiche ganz verwandter Art, in gleicher Technik und ähnlichem Dekor, nur fast ausnahmslos ohne menschliche Figuren, sind dagegen noch in ziemlich beträchtlicher Zahl erhalten, und zwar mehr in den Palästen der Fürsten und Reichen des Occidentes und in einzelnen Museen als im Orient selbst. Sie sind der Mehrzahl nach in Seide, zum Teil mit eingewebten Silberfäden, zum Teil auch in Wolle und dann gewöhnlich in grösserem Umfange ausgeführt.

Ein solcher, zugleich durch seine tadellose Erhaltung ausgezeichneter Seidenteppich von kleineren Abmessungen war durch Fürst Lobanow auf die Wiener Teppichausstellung gegeben, wo er neben dem kaiserlichen „Jagdteppich“ die höchste Bewunderung erregte. Jetzt ist er im Besitz des Stieglitz-Museums zu St. Petersburg (Abb. 5 u. 6). Von besonderem Interesse ist uns seine Herkunft aus einem der Paläste des Sultans. Disposition und Dekor sind hier ganz ähnlich wie in den beiden grossen Jagdteppichen, nur fehlt die Darstellung von Menschen, die sich in vorderasiatischen Teppichen überhaupt nur ganz ausnahmsweise finden. Das Innenfeld enthält hier zwischen zierlichen Blütenranken wilde Tiere: Drachen, Panther, Tiger, Damhirsche und Schakale, einander beobachtend und nachstellend. Den mittleren Stern, von runder, in zierliche Buckeln auslaufender Form, füllt reiner Pflanzendekor; die Ecken zeigen Vögel in Blütenranken: Papageien, Fasan und Kranich, vom Falken gepackt. Die Borte enthält grosse längliche Felder mit monumentalen Inschriften, abwechselnd mit runden Feldern mit Blumendekor und verbunden durch ganz kleine kreisförmige Felder mit je einem Tiere; sämtliche Felder und ihre Zwischenräume sind im Grunde mit leichten Blütenranken versehen, die auch die schmale beiderseitige Einrahmung der Borte schmücken. Die Tiere sind hier besonders naturalistisch gehalten und gut gezeichnet, die Pflanzen in Anordnung und Zeichnung von feinstem Geschmack. Die grossen Inschriften in der Borte enthalten, wie regelmässig in den Teppichen, nur Citate von persischen Dichtern und Sprüche aus dem Koran.



Abb. 5.
Seidener Tierteppich im Stieglitz-Museum zu St. Petersburg.



Abb. 6.
Seidener Tierteppich im Stieglitz-Museum zu St. Petersburg.



Abb. 7.
Seidener Tierteppich im Musée des Arts décoratifs zu Paris.



Abb. 8.
Seidener Tierteppich im Berliner Kunstgewerbemuseum.

Neu ist hier das Auftreten des schönen grossen in der Zeichnung einer ausgebogenen Partisane ähnlichen Blattes, das wegen seines häufigen und langen Vorkommens in der „arabischen“ Kunst als „Arabeske“ bezeichnet zu werden pflegt. Sie beherrscht im Lobanow-Teppich das Muster des mittleren Schildes wie der ähnlichen kleinen runden Felder in der Borte. In den Jagdteppichen fehlt zwar diese Arabeske nicht ganz, sie ist aber so untergeordnet und klein, dass sie als solche nicht auffällt. Neu ist sodann auch das „Wolkenband“, das im Innenfelde wie in der Borte symmetrisch durch die Blumenranken sich hindurchwindet. Neu freilich auch nur in dieser Form; denn dieses sogenannte Wolkenband ist nichts anderes als das chinesische Tschi in bandartiger Entwicklung und geschmackvoller persischer Stilisierung. Gerade in dieser Form ist es einer der beliebtesten und charakteristischen Teile des persischen Dekors unter den Ssefiden geworden.

Teppiche der gleichen Art, freilich, dem Charakter der Kunst des Orients entsprechend, stets mit individueller Verschiedenheit in Erfindung und Dekor, sind uns allmählich einige Dutzend bekannt geworden. Die Mehrzahl befindet sich in den verschiedenen Rothschildschen Häusern, namentlich bei der Baronin Adolphe und bei Baron Gustave Rothschild in Paris, sowie bei Baron Nathaniel in Wien. Einzelne Stücke besitzen die kunstgewerblichen Museen in Paris, London, Berlin und St. Petersburg, sowie unter Privatsammlern namentlich George Salting in London; mehrere besass der Kunsthändler Bardini in Florenz, der verstorbene Mr. Alfred Morrison und der Maler Albert Goupil, mit dessen reichhaltiger Sammlung altorientalischer Kunstwerke sie 1888 in Paris versteigert wurden. Einer darunter, jetzt im Musée des Arts décoratifs zu Paris (Abb. 7), ist dem Lobanow-Teppich ähnlich, nur ist die Zeichnung, namentlich im mittleren Schilde noch strenger stilisiert. Hier finden wir neben den Drachen, die in pikanter Weise als Abschluss der Eckfüllungen benutzt sind, das fabelhafte chinesische Kilin in seiner hirschartigen Form; und zwar sowohl einzeln wie im Kampfe mit einem löwenartigen Ungetüm, das nichts anderes als die von Korea nach China übertragene Form des Kilin zu sein scheint. Deutlicher ist dies in verschiedenen ähnlichen Seidenteppichen, namentlich in einem in Farbe und Dekor besonders prächtigen Stücke im Berliner Kunstgewerbemuseum (Abb. 8, von dem Verf. dem Museum überlassen). Das Innenfeld zeigt auf blumigem Grunde kämpfende Tiere: Löwen, Tiger und Panther, die Steinböcke und Antilopen zerreissen, dazwischen wieder das Löwenkilin das Hirschkilin würgend; im mittleren Sterne, in reizvoller Anordnung um volle Blumen, viermal den Drachen im Kampfe mit dem Phönix, in den Eckfüllungen je drei Vögel auf Blütenranken. In der tiefgrünen Borte wird jede grosse Blume von ein paar Goldfasanen eingerahmt, welche die Beeren an den Ranken picken, auf denen sie sich bewegen; sie stehen hier an der Stelle der Arabeske, deren Silhouette sie in Form und Bewegung gleichen. Die schlanke innere Einrahmung der Borte zeigt das Wolkenband mit einer offenen Blüte wechselnd. Dieser Teppich ist ganz aus Seide; auch die Eckfüllungen, deren Grund bei dieser Art Teppich meist mit Silber- und Goldfäden durchwebt ist, haben hier einen Grund von goldgelber Seide. In geschmackvoller Disposition, grosser und stilvoller Zeichnung der Tiere und Blüten, wie in Kraft und Harmonie der reichen Farben, ist dieser Teppich einer der schönsten, die uns erhalten sind.

Ein anderer Seidenteppich im Besitz des Musée des Arts décoratifs in Paris (Abb. 9), gleichfalls aus der Goupilschen Sammlung stammend, ist dem Lobanow-Teppich bis auf das eigenartige grosse ovale Mittelfeld aufs engste verwandt. Dieses zeigt im Innern ein Kreuz, in dem (um ein kleines, rein ornamentales Mittelstück) in den vier Armen je ein Pfau dargestellt ist, und aussen darumgeordnete Felder mit einzelnen Zweigen oder Bäumchen voll Blüten oder Früchten, ein Motiv,



Abb. 9.
Seidener Tierteppich im Musée des Arts décoratifs zu Paris.

das einer anderen etwas älteren Gattung von Knüpfarbeiten entlehnt ist (vgl. Abb. 13 und 26). Ein ähnlicher Teppich in der Sammlung der Chambre de commerce zu Lyon, aus Wollensammet, mit etwas eingewirktem Silber, hat fast genau die gleiche, wenn auch nicht so fein durchgebildete Borte, wie der Teppich mit den Genien im Poldi-Museum zu Mailand (vgl. Abb. 3); das schön geformte Mittelschild, mit Ausläufern an den Langseiten, von fledermausartiger Form, hat um die kleine runde Mitte mit vier Enten zwischen Tschi-elementen vier Gruppen von einem hockenden Perser unter Bäumen, um den sich jederseits ein Genius bemüht, und oben und unten einen einzeln stehenden Genius. Ein verwandter, kleinerer Teppich, den der Kunsthändler Stef. Bardini 1898 in London mit versteigerte, zeigte in dem grossen runden Mittelschild (um ein kleines Mittelstück mit Enten) eine zwischen Blumen gelagerte Gesellschaft; ringsum im Innenfeld zwischen Blumenranken allerlei Tiere, meist chinesische Fabeltiere.

Die diesen kostbaren Seidenteppichen nahestehenden Wollenteppiche pflegen meist grösser zu sein; sie sind in der Zeichnung kräftiger, eckiger und zuweilen derber, nicht nur infolge des gröberen



Abb. 10.
Wollener Tierteppich im Besitz des Grafen Boucqoi in Wien.



Abb. 11.
Seidener Teppich in der Sammlung der Manufacture des Gobelins zu Paris.

Materials, sondern weil sie meist auch einer etwas früheren Zeit der Safidenkunst angehören. Sie verhalten sich in ihrem herberen Dekor, in der grossen Stilisierung, in der Kraft der Farben zu den Knüpfarbeiten der Blütezeit in Italien wie die Malerei der Frührenaissance zu der der Hochrenaissance. Sind jene prächtig, einschmeichelnd und selbst hinreissend, so sind diese dafür ernst und grossartig. Arbeiten dieser Art sind seltener wie die Seidenteppiche der Safiden, viel-

leicht weil sie weniger beachtet oder schlechter aufbewahrt worden sind. Dass sie aber zu ihrer Zeit nicht in geringerer Achtung standen, beweist die Schenkung eines solchen Teppichs durch Schah Tahmasp I. an die Grabmoschee seiner Dynastie in Ardebil im Jahre 1539.

Einen dieser Teppiche besitzt die Sammlung der Manufacture des Gobelins in Paris, der auch in der Borte ein ganz ähnliches Muster zeigt wie der Lobanow-Teppich; in den beiden Ausläufern des Mittelschildes stehen sich je zwei Pfauen gegenüber. Sehr ähnlich, aber etwas herber in der Zeichnung, sind zwei andere, grössere und unter sich fast übereinstimmende Wollenteppiche, der eine im Besitze des Grafen Boucqoi in Wien (Abb. 10, ausgestellt auf der Wiener Teppichausstellung), der andere im Berliner Kunstgewerbemuseum. In letzterem hat das grosse rosafarbene Mittelschild eine ähnliche Zeichnung und die Borte hat fast die gleiche Einteilung in längliche und quadratische (hier als richtige Vierpasse gestaltete) Felder, die mit reinem Pflanzendekor gefüllt sind. Das weisse Innenfeld (mit vereinzelten, jedoch roh gezeichneten Tieren, darunter auch das Kilin) ist, obgleich die Eckfüllungen fehlen, dadurch sehr eingeschränkt, dass sich hier an das Mittelschild nach den Langseiten je ein längliches und davor ein herzförmiges Feld anschliessen. Die Färbung dieses Teppichs, dessen strenge Zeichnung von grossem Stilgefühl zeugt, ist ebenso reich wie harmonisch. Dasselbe gilt von dem Teppich im Besitz des Grafen Boucqoi und von einem 1892 im Pariser Kunsthandel befindlichen Stück, dessen Verbleib mir nicht bekannt ist, dem schönsten von allen.

Die Anbringung von Tieren und gelegentlich auch von Menschen in dem reichen Blumenschmuck der persischen Teppiche zur Zeit der Blüte der Safiden-Dynastie beruhte auf der Vorliebe der Herrscher für solche Darstellungen. Wir finden sie daher namentlich in den für den Hof und am Hofe angefertigten Prachtteppichen; aber auch in diesen finden sie sich durchaus nicht immer. Es sind uns eine Reihe anderer Prachtstücke erhalten, in denen die Tiere ganz fehlen oder doch auf ein paar kleine Vögel zwischen den Blüten beschränkt sind, die aber nach Einteilung, Dekor und Technik völlig mit jenen Tierteppichen übereinstimmen und daher zweifellos gleichzeitig in den verschiedenen Residenzen der Safiden zum Teil wohl in den Staatsmanufacturen angefertigt worden sind. Auch das häufigste und charakteristischste chinesische Element in jenen Teppichen, das Tschi, finden wir hier in gleichen Formen, namentlich aber als Wolkenband wieder. Dadurch dass der Dekor fast ausschliesslich auf Blumen und Ranken beschränkt ist, sind diese noch schöner gebildet als in den meisten Tierteppichen, und regelmässiger in der Anordnung. Auch ist auf die Zeichnung des Teppichs grösserer Wert gelegt. Dies gilt vor allem von ein paar Seidenteppichen, von denen sich der eine in der Sammlung der Manufacture des Gobelins in Paris (Abb. 11), ein anderer, ganz ähnlich, in der Sammlung Bardini zu Florenz, ein dritter im Besitz des Barons Nathaniel Rothschild in Wien (Abb. 12) befindet; ein vierter von gleicher Schönheit, im Besitze von George Salting in London ist im South Kensington Museum ausgestellt. Ein ähnlicher Wollenteppich befand sich in der Sammlung Vincent Robinson (Abb. 13). Der Pariser Teppich ist dem Tierteppich im Berliner Kunstgewerbemuseum (vgl. Abb. 8) aufs nächste verwandt, doch kommen die schöne Einteilung und die prächtig gezeichneten vollen Blumen in der Bordüre wie im Innern hier noch stärker zur Geltung; daneben im mittleren Sterne und in den Ecken die schön geschwungene Arabeske, die in fast allen Seidenteppichen mit Tieren stark zurückgedrängt ist oder gar nicht darin vorkommt. Das einzige chinesische Motiv ist das Tschi, das im Innenfelde zwischen den Blumen angebracht ist, und zwar in der rein chinesischen Form als schneckenhausartiger Ballen mit den blitzartigen Ausläufern oder dem Bande darum. Ganz



Abb. 12.
Seidenteppich im Besitz des Barons Nathaniel Rothschild in Wien.



Abb. 13.
Wollener Tierteppich, früher in der Sammlung Vincent Robinson, London.

in gleicher Form und in der gleichen Weise ist das Tschi in einem ganz verwandten Seidenteppiche von prächtiger tiefroter Grundfarbe angebracht, der sich in der Versteigerung der Sammlung Bardini in London befand. In dem erwähnten Rothschildschen Teppich, durch tiefe Farbe (vorwiegend Kirschrot) und schöne Stilisierung der Blumen besonders ausgezeichnet, sind Inschriften in reicherer Zahl angebracht, aber in geschickter Weise ganz klein und versteckt. Sonst geht freilich die Freude der Orientalen an stilisierten Inschriften gelegentlich so weit, dass sie fast den ganzen Teppich damit bedecken, sogar Teppiche in Seide aus dieser klassischen Zeit der persischen Knüpfteppiche. Der Maler Goupil in Paris besass ein sehr charakteristisches Stück der Art; ein abweichender Wollenteppich aus späterer Zeit ist im Besitze des österreichischen Handelsmuseums.

In diesen Teppichen wie in den meisten Tierteppichen ist die Einteilung des Innenfeldes in den mittleren Stern mit den Ausläufern an den Langseiten und den Ecken schon mehr oder weniger untergeordnet; die Ecken fallen häufig ganz fort, ebenso die Ausläufer des Mittelfeldes, und dieses selbst wird vielfach nur klein gebildet und auch durch die Farbe gegen das Innenfeld nicht stark hervorgehoben. Es war nur ein Schritt bis zum Fortfall der ganzen Gliederung des grossen inneren Feldes, dessen Dekor dann ganz auf Ranken mit den schönen stilisierten sarazenischen Blumen verschiedener Grösse und ganz kleinen Sternblümchen und Blättern beschränkt blieb. Nur das Wolkenband schlingt sich symmetrisch aber wenig auffällig durch dies Blumengewinde und in einigen wenigen, meist früheren Arbeiten dieser Art wiegen sich vereinzelte Vögel unscheinbar auf den Ranken. Auch die Borte zeigt meist den gleichen Dekor: an Ranken zwischen kleinen Blumen- und Blattranken wechseln eine ganz grosse und eine kleinere volle päonienartige Blume, regelmässig in umgekehrter Stellung. Nur selten findet sich auch hier die Borte mit den wechselnden länglichen und kleinen runden Feldern, die dann, wie gewöhnlich, mit zierlich gestellten Blumen an Ranken verziert sind; ein frühes, besonders feines, kleines Exemplar der Art enthielt die Versteigerung Bardini in London 1898, das sich früher im Besitz von Alessandro Castellani und vorher in Nürnberg befand. Die Farben sind bei diesen Teppichen in ähnlicher Weise feststehend wie der Dekor: das Innenfeld pflegt tief kirschroten, die Borte dunkelgrünen oder dunkelblauen Grund zu haben. Gewöhnlich sind sie von mittlerem oder von bedeutendem Umfange und dann immer in Wolle, aber mit grosser Sorgfalt und sehr eng geknüpft; einzelne kleinere Teppiche sind aus Seide und haben Gold und Silber eingewebt. In den zahlreichen Arbeiten dieser Art, die uns noch erhalten sind, kann man die Entwicklung aus den strengeren stilvollen Formen, die noch den Tierteppichen der Safiden verwandt sind, mit tiefen harmonischen Farben und vollendeter, enger Knüpfart zu flüchtigerer Zeichnung, hellerer oder unharmonischerer Färbung und derberer und lockerer Knüpfung deutlich verfolgen. Die Teppiche der letzten Art bezeichnet V. Robinson als afghanischer Herkunft, eine wohl kaum zu beweisende Hypothese. Ihre Heimat ist zweifellos Persien; dies ergiebt sich aus ihrer Verwandtschaft mit den Tierteppichen der Safiden; es lässt sich aber auch in den heutigen Ispahanteppichen deutlich dieses Muster als das ursprüngliche erkennen, zwischen denen Arbeiten aus dem vorigen und aus dem Anfange dieses Jahrhunderts die Verbindungsglieder bilden. Auch die europäischen Länder, in denen sich solche Teppiche in grösserer Zahl erhalten haben, weisen, wie wir gleich sehen werden, auf Persien als Ort ihrer Entstehung.

Die Zeit der Entstehung lässt sich nicht nur aus ihrer Verwandtschaft mit den (freilich strengeren und stilvolleren, daher auch etwas früheren) Tierteppichen, sondern sicherer noch aus den zahlreichen Bildern bestimmen, auf denen sie vorkommen. Während sie bei den Italienern



Abb. 14.
Persischer Wollenteppich im Besitz von Dr. W. von Dirksen, Berlin.



Abb. 15.
Persischer Wollenteppich im Besitz von Baron H. v. Tucher, Rom.



Abb. 16.
Persischer Wollenteppich, früher in der Sammlung Castellani, Rom.



Abb. 17.
Persischer Wollenteppich im South Kensington Museum, London.

meines Wissens ganz fehlen, besassen Rubens und van Dyck verschiedene Teppiche dieser Gattung, wie Rubens' Cyklus mit dem Leben der Maria von Medici im Louvre, van Dycks Kinder Karls I. in Windsor und zahlreiche andere Bilder dieser Künstler beweisen. Auch bei spanischen Künstlern des XVII. Jahrhunderts kommen sie gelegentlich vor (z. B. auf einem Bilde von Moya in der Pinakothek zu München). Am häufigsten finden wir sie aber bei den Holländern, namentlich in ihren Genrebildern: bei Codde, Terborch, Metsu, Netscher, Slingelant, Vermeer, P. de Hooch, Eglon van der Neer, Frans Mieris bis zu den letzten Ausläufern dieser Schule, einem Willem van Mieris, Troost und Quinkhardt. Danach dürfen wir die Fabrikation dieser Teppichgattung ungefähr von der Mitte des 16. bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts setzen. Dass in Persien der Sitz dieser Fabrikation war, dafür spricht, ausser der Verwandtschaft mit jenen persischen Tierteppichen vom Ende des 16. Jahrhunderts, das häufige Vorkommen dieser Teppiche in Portugal und in Holland. Beide Länder hatten gerade zu jener Zeit die engsten Handelsbeziehungen zu Persien, wo Holland allmählich den älteren Rivalen verdrängte; in Lissabon wie in Amsterdam waren Perser (zumeist armenische Kaufleute) ansässig, unter deren Importwaren die Teppiche ausdrücklich genannt werden. Auch kommen Teppiche dieser Gattung gelegentlich noch in Persien selbst in den Handel, namentlich solche von der geringeren Qualität.

Eine interessante Sammlung dieser Teppiche, fast sämtlich aus Spanien und Portugal stammend, besitzt Baron H. v. Tucher in Rom und Nürnberg (Abb. 15); sie zeigen die Entwicklung der ganzen Gruppe von ihren Anfängen bis in die späte Zeit. Einzelne wertvolle Stücke der Art in österreichischem Privatbesitz (Wiener Ausstellung 1891; Abb. 16), bei Herrn W. v. Dirksen, im Pariser Privatbesitz u. s. f. In den Museen sind meist nur geringere Stücke dieser Gattung, ein sehr schöner im South Kensington Museum (Abb. 17).

Schon stärker abweichend von den Seidenteppichen der Ssefiden sind ein paar grosse Wollenteppiche mit Tieren, von denen einer sich im Berliner Museum, ein anderer beim Fürsten Adolf Schwarzenberg, ein dritter im South Kensington Museum zu London befindet. Der Berliner Teppich (Abb. 18) befand sich früher in einer alten Synagoge von Genua. Da in den Eckfüllungen des Innenfeldes Figuren angebracht sind, welche gegen das jüdische Verbot der Wiedergabe menschlicher Gestalten verstossen, wurde leider an beiden Langseiten ein etwa 40 cm breites Stück des Innenfeldes bis zur Borte weggeschnitten und letztere dann nur teilweise wieder befestigt. Dem Umfange entsprechend ist das Muster sehr gross und reich, Disposition und Zeichnung sind von vollendetem Raumgefühle und feiner Stilisierung, und die reiche Färbung ist ebenso kräftig wie harmonisch. Charakteristisch für diesen Teppich, den bisher betrachteten gegenüber, ist zunächst schon die Gestaltung des Innenfeldes als ein Wald von Bäumen, Sträuchern, Blumen, die aus dem weissen Grunde hervorspriessen und von allerlei Tieren belebt sind. Bei dem Jagdteppich im Besitze des Kaisers ist freilich der lachsrote Grund in ähnlicher Weise mit blühenden Kräutern besät; diese wirken aber zwischen den grossen Reitern und Tieren fast nur wie der blumige Hintergrund in den übrigen bisher genannten Teppichen. Hier dagegen sind die stattlichen Bäume und Sträucher mit ihrer Fülle von Blüten, Blättern und Früchten fast die Hauptsache. Eigentümlich ist sodann die Disposition des Mittelschildes mit seinen Ausläufern, die hier nicht nur durch die Färbung, sondern auch durch die reiche Konturierung und den mannigfaltigen Schmuck mit Tieren und Blüten besonders stark hervorgehoben sind. Dasselbe gilt von den Eckfüllungen.

Von besonderem Interesse sind die Einzelheiten der Zeichnung. Im weissen Innenfelde sehen wir sämtliche chinesische Fabeltiere, die uns vereinzelt auf den bisher genannten Tierteppichen begegnet sind:



Abb. 18.
Persischer Wollenteppich mit Tieren im Kaiser Friedrichs-Museum zu Berlin.

zu oberst den Phönix, welchen das Löwen-Kilin anfaucht; darunter, nach diesem ängstlich sich umwendend, das hirschartige Kilin; zur Seite am Fusse zweier hoher Cypressen den Drachen. Nach der Mitte zu treffen wir ausschliesslich Tiere des vorderen Asiens: Löwe, Panther, Stier, Damhirsch, Steinbock, Schakal, Hase, Hund, auf den Bäumen Affen und Singvögel. Alle diese Tiere sind nicht im Kampfe, sondern grasend oder sich beobachtend und anknurrend dargestellt. Die Bäume und Sträucher, unter oder auf denen sie sich bewegen, sind gleichfalls trotz ihrer Stilisierung, meist zu erkennen: Platane, Cypresse, Mandelbaum, Mispel u. s. f.

Noch eigentümlicher ist die Zeichnung des Mittelschildes und der Eckfüllungen. Ersteres ist ganz angefüllt mit schreitenden, fliegenden und aufflatternden Kranichen zwischen phantastisch verknoteten Bändern von verschiedener Form. Diese Verknotungen lassen sich deutlich als der chinesische Schwamm, das Tschi, erkennen; sie sind hier offenbar in ihrer bandartigen Aneinanderreihung und gewundenen Form, wie in China, als symbolische Darstellung der Wolken gedacht. Wie auf älteren chinesischen Darstellungen sind sie teils geballt, teils ganz dünn und lang gezogen und mit geschürzten Bandansätzen versehen. Das abweichende kleinere, wenig gewundene Band mit zackigen Auswüchsen, das sich unter den stehenden Kranichen wiederholt, ist wohl als Blitz aufzufassen. Die Anhäufung chinesischer Embleme legt es nahe, dieselbe ganz auf chinesische Erfindung zurückzuführen; dies wird durch den Vergleich mit rein chinesischen Bildwerken ausser Zweifel gesetzt. Wie das Tschi, so sind dem Chinesen nämlich auch die Kraniche Symbol der Unsterblichkeit, und aus gleicher Anschauung sind Hirschkälber als Symbol des langen Lebens zwischen den Kranichen lagernd angebracht. Rein chinesisch war auch die Darstellung, welche sich in den vier Ecken wiederholt; das zeigt schon die untere Hälfte derselben, die allein erhalten ist. Wir erkennen eine Figur in langem chinesischen Rock und chinesischen Schuhen mit hohen Sohlen; sie steht vor einer anderen, hockenden Figur, von welcher nur der untere Teil des Gewandes erhalten ist, unter dem ein nackter Fuss hervorsieht. Der Raum zwischen den Figuren ist auch hier durch eigentümliches Bandwerk ausgefüllt, welches mehr verschlungen und eckiger gestaltet ist als im Mittelschild, und das auch die knotenartigen Tschi-Bildungen nicht oder doch nicht deutlich erkennen lässt. Ich wage daher nicht zu entscheiden, ob wir auch hier mit Sicherheit auf die Darstellung von chinesischen Wolken (vielleicht auch Blitzen) zu schliessen haben oder ob vielleicht eine von China übernommene Nachbildung des indischen Gewandes, des Angawastra, zu Grunde liegen kann. Besonders bemerkenswert sind die drei von dem Bande eingeschlossenen Kugeln unterhalb der stehenden Person. Dass sie ihre besondere Bedeutung haben, beweist ihr Vorkommen als Hauptmotiv der Dekoration bei einzelnen ganz abweichenden Teppichen (vgl. Abb. 64). Die Kugeln sind auch hier zu drei gehäuft und in derselben Weise zusammengestellt wie im grossen Berliner Tierteppiche. Das Vorkommen dieses Symbols in Verbindung mit chinesischen Figuren auf dem grossen Teppiche des Berliner Museums ist am wahrscheinlichsten für seine Deutung auf China geltend zu machen. Dafür spricht auch die Anbringung der parallelen, etwas gewundenen Bänder, deren häufigeres Vorkommen in sehr verschiedenartigen Teppichen wir nach dem oben Gesagten wahrscheinlich aus chinesischen Ueberlieferungen zu erklären haben, mögen sie nun als Wolken, Wellen oder Blitze (Feuer) zu deuten sein. Als chinesisches Symbol würden diese Kugeln aber das Tschintamani, das heilige Emblem der Lehre Buddhas, darstellen, welches so häufig in der verschiedensten Weise auf chinesischen Bildwerken sich wiederholt.

Die Wiener Ausstellung hatte noch ein anderes, trefflich erhaltenes Stück von ganz ähnlicher Art aufzuweisen, den Teppich im Besitze von Fürst Adolf von Schwarzen-



Abb. 19.
Wollener Tierteppich im Besitz des Fürsten Schwarzenberg, Wien.



Abb. 20.
Wollener Tierteppich im South Kensington Museum, London.

berg (Abb. 19). Bei etwas kleineren Dimensionen erscheint hier das Mittelstück mit seinen Ausläufern wesentlich eingeschränkt und die Eckfüllungen sind fortgefallen. Das Gestrüpp von blühenden Bäumen und Büschen im Innenfelde (auch hier sind Cypressen, Platanen und Obstbäume zu erkennen) enthält nur wenige Tiere: Löwen, Panther und Vögel, in den Ecken den Phönix mit einem kleinen Vogel im Schnabel. Im Mittelschilde zeigt ein kleines inneres Feld vier Entenpaare auf chinesischen Wolken (oder Wellen?), aussen die grosse Arabeske, bandartig ausgebildet, auf einem Grunde von kleinen Blüten an zierlichen Ranken. In dem kleinen, länglichen Felde, welches sich beiderseits an das Mittelstück ansetzt, sind zwei Pfauen dargestellt, wie wir sie schon in mehreren der vorgenannten Teppiche kennen lernten. Die Borte ist sehr eigenartig gezeichnet: durch eine eckig gebildete Wellenlinie, welche sich durch die Borte in ihrer ganzen Breite hindurchzieht, wird sie in wechselnde Felder mit weissem und rotem Grunde geteilt, die sich zu einander verhalten wie die Patrizen zu den Matrizen bei den Intarsien, und die mit zierlichem Rankenwerke, mit Blüten

und Blättern und Vögeln zwischen denselben gefüllt sind. Wolkenbänder von magerer, besonders reiner chinesischer Bildung durchziehen die ganze Borte; sonst kommt das Tschi-Element in diesem Teppiche aber nur in den Ecken des Innenfeldes neben dem Phönix vor. Die vollen Blumen im Dekor der Borte haben im Innern kleine Masken von Löwen und Panthern; letztere im Profil, während im Berliner Teppiche solche Masken nur ein paarmal (im Mittelschilde und in seinen Ausläufern) vorkommen.

Wohl der grossartigste und stilvollste dieser Teppiche ist der im South Kensington Museum zu London (Abb. 20 bis 22). Hier fehlt seltener Weise das grosse Mittelschild; an seiner Stelle findet sich nur ein ganz kleines rundes weisses Schild mit Fischen, über und unter dem sich die grosse schöne Zeichnung entwickelt: in der Mitte ein grösseres rundes, leicht ausgeschweiftes Schild mit magerem Pflanzendekor auf schwarzem Grunde; darüber und darunter eine grosse chinesische Vase mit Blumen, auf drei Löwensäulen stehend und von zwei Drachen gehalten, der Bauch



Abb. 21.
Detail des Teppichs No. 20.

mit ein Paar gegenüber gestellten Gänsen dekoriert; nach der Seite setzen sich schräg vier kleinere ovale Ausläufer an das grosse Schild an, in denen auf schwarzem Feld ein paar Enten zwischen Blumen und Wolkenbändern flattern. Der Grund des Mittelfeldes ist rotbraun und mit einzelnen Bäumen: blühenden Mandeln und fruchtbeladenen Granaten, dekoriert, zwischen denen sich wilde Tiere und Fabelwesen bewegen und in deren Zweigen Vögel sich wiegen. Die breite Borte (Abb. 22) zeigt wieder die wellenartige Zeichnung, sodass die eine Seite auf schwarzem Grund gewissermassen die Matrize der anderen Seite auf braunrotem Grund ist; zwischen magerem Rankenwerk wechseln in schwarzem Feld paarweise, sich angähnend, der



Abb. 22.
Detail des Teppichs No. 20.



Abb. 23.
Wollener Tierteppich, früher im Besitz des Antiquars Bardini in Florenz.

Drache mit dem Fohu und Löwen, die Stiere oder Antilopen würgen. Die äussere Einrahmung dieser breiten Borte zeigt in dem Rankenwerk auf gelbem Grunde Masken verschiedener Tiere. Dem grossen herben Stil in der Zeichnung und in der Bildung von Pflanzen und Tieren, die besonders strengen chinesischen Charakter tragen, entspricht die reiche kräftige Färbung und die Wahl der Farben, in der das tiefe Schwarz bestimmend ist. Wir haben in diesem Teppich zweifellos eine der frühesten Arbeiten aus der Zeit der Safidendynastie vor uns, die sich zu den späteren Seidenteppichen ähnlich verhalten wie gleichzeitig in Italien die Kunst des Quattrocento zu der des Cinquecento.

Statt des Musters mit dem grossen

Stern und seinen kleinen Ausläufern wird das Innenfeld von einzelnen Teppichen, die etwa zu der gleichen Zeit entstanden sind und gleichfalls durch ihre Zeichnung auf Persien hinweisen, durch regelmässig wiederkehrende grosse, schmale, von der Mitte bis an den Rand sich ausschwingende Arabesken von heller Farbe in verschiedene Felder geteilt, welche je eine schöne volle Blume einschliessen, umgeben von zahlreichen Ranken mit kleinen Blüten und Blättern und einzelnen Tieren dazwischen, unter denen das Kilin. Dies ist der Fall mit einem grossen Wollenteppich, der sich früher im Besitze des Antiquars Stefano Bardini in Florenz befand (Abb. 23). Auch die ganz schmale Borte, ohne Einrahmung, in der eine offene Blume mit einer Knospe wechselt, weist auf seine Entstehung in der frühesten Zeit der Safidenherrschaft.

Wie stillos ausnahmsweise schon in guter Zeit einzelne Dekorationsmotive aus solchen Blumenteppichen verwendet wurden, zeigt ein in den Farben besonders schöner kleiner Teppich im österreich. Handelsmuseum, der etwa um 1600 entstanden ist (Abb. 24). Wesentlich abweichend sind einzelne seltene grosse Wollenteppiche, in denen das innere Feld gleichfalls nicht die schöne grosse Einteilung der bisher genannten Teppiche zeigt, sondern in lauter kleine, regelmässig wiederkehrende Felder geteilt ist, in denen Tierdarstellungen mit einzelnen Blütenzweigen oder Blumen wechseln. Ein besonders wertvolles Stück dieser Art ist kürzlich aus dem Besitze von Adolf Thiem in die Sammlung von Mr. Jerkes in New-York übergegangen (Abb. 25, publiziert von Vincent Robinson). Grössere runde Felder mit leichter Ausbuchtung enthalten auf lichtblauem Grunde die Darstellung des Kampfes zwischen Drachen und Phönix abwechselnd mit solchen auf schwarzem Grunde, in denen Löwen zwischen Ranken sich bewegen; die kleineren herzförmigen Felder dazwischen enthalten auf blauem oder rosafarbenem Grunde flatternde Kraniche zwischen Blumenranken oder runde Rankenornamente mit Blüten. Die schöne grosse Borte mit rosafarbenem Grunde hat lange ovale Felder in blassblauer Farbe, die mit kleinen schwarzen runden Feldern wechseln, die wieder das Wappen der Ming: den Phönix im Kampfe mit dem Drachen, zeigen, während erstere in geschmackvollster Weise mit Arabesken und Wolkenbändern über Blumenranken verziert sind.

Einen ähnlich disponierten, gleichfalls sehr eigenartigen und schönen Teppich hatte die Gräfin Clam-Gallas auf die Wiener Teppichausstellung geliehen (Ab. 26). In den kleinen Abteilungen des Innenfeldes sind hier je ein paar Pfauen und Fasanen, sich gegenüberstehend, abwechselnd mit Zweigen (oder Bäumchen) voll Blüten und Früchten dargestellt, die in ähnlicher Weise besonders reich in hellen, zarten Farben gehalten sind. Diese Einteilung des Innenfeldes in eine Reihe kleinerer, regelmässig wiederkehrender Abteile geht auf eine ältere Entwicklung der Knüpfarbeit zurück, die wir später kennen lernen werden.

Wieder in anderer Weise abweichend und doch durch Zeichnung und Dekor deutlich als Arbeiten der Safidenzeit charakterisiert sind einzelne, meist in Seide ausgeführte Tierteppiche, deren Mittelfeld, ohne jede Einteilung einzelne Tiere oder Gruppen von Tieren enthält. Entweder bewegen sich diese zwischen stilisierten Blumenranken oder das Innenfeld ist bildartig als Wiese oder Wald mit allerlei bunten Tieren gegeben. Von ersteren, die noch im 16. Jahrhundert entstanden sind, besitzt Dr. Sarre in Berlin ein hervorragendes grosses Stück (früher in den Sammlungen A. Thiem und V. Robinson, Abb. 27), ein anderes besass Stefano Bardini in Florenz. Das Bruchstück eines hervorragend schönen Teppichs dieser Art im österreich. Handelsmuseum (Abb. 28). Ein schönes kleines Stück der letzteren Art besitzt George Salting in London, ein anderes, etwas grösseres das österreichische Handelsmuseum in Wien (Abb. 29). Zwischen Sträuchern und Bäumen und auf ihren Aesten bewegen sich grosse Vögel aller Art: Pfauen, Kraniche, Hühner, Turtel-



Abb. 24.
Persischer Wollenteppich mit dem Wolkenband im österreichischen Handelsmuseum, Wien.



Abb. 25.
Wollener Teppich mit dem Mingwappen im Besitz von Charles T. Jerkes in New-York.



Abb. 26.
Persischer Wollenteppich im Besitz der Gräfin Clam-Gallas in Wien.



Abb. 27.
Wollener Tierteppich im Besitz von Dr. Sarre in Berlin.

tauben, Wiedehopfe, Rebhühner u. a. m., die ebenso wie die Pflanzen ungewöhnlich naturalistisch behandelt sind. Der Teppich hat dadurch seinen eigentlichen Charakter eingebüsst und gleicht in seiner Erscheinung den unter der Bezeichnung „verdure" bekannten Gobelins vom Anfange des 16. Jahrhunderts. Echt persisch und teppichmässig ist dagegen die stilvolle schöne Zeichnung der Borte, die der des bekannten Poldi-Teppichs (vgl. Abb. 3) nahe verwandt ist: die grosse Blume, mit der Löwenmaske im Innern, wird eingefasst von einem Blütenzweige, der in seiner Form der Arabeske nachgebildet ist; im Zwischenraum, ganz klein, ein Panther und ein Stier, sich anfauchend. Auch in der inneren Einrahmung dieser Borte entdecken wir die Bärenmasken; in der äusseren vertreten Vögel zu den Seiten der vollen Blumen die Stelle der Arabesken, ähnlich wie in der Borte des Seidenteppichs im Berliner Kunstgewerbemuseum (vgl. Abb. 8).

Die verschiedenen Arten von Tierteppichen, welche vorstehend nach ihren typischen Verschiedenheiten zusammengruppiert sind, ohne dass damit eine erschöpfende Besprechung des erhaltenen Bestandes derselben gegeben sein sollte,

haben trotz dieser mannigfachen Abweichungen von einander doch so viel verwandte Eigentümlichkeiten, dass ihre Entstehung in der gleichen Periode sowie in nicht sehr weitem örtlichen Abstand voneinander schon dadurch wahrscheinlich erscheint. Ihre gemeinsame Zugehörigkeit zu der sarazenischen Kunst im allgemeinen verraten sie durch ihre Einteilung und die durchgehende Verwendung bekannter sarazenischer (oder wenigstens in der sarazenischen Kunst eigenartig umgebildeter) Dekorationsmotive, namentlich der Arabeske und der vollen, bald als Palmette, bald als Granate bezeichneten Blume, die ursprünglich als Lotosblume gedacht war. Dass sie speziell in Persien entstanden, bezeugt das Vorkommen von menschlichen Figuren in diesen Teppichen, bezeugen die Kostüme dieser Figuren und ihre Hantierungen, wie die dargestellten Tiere, vor allem aber der künstlerische Charakter des ganzen Dekors, welcher mit dem der persischen Miniaturen, Lederarbeiten, Fliesen und anderer Werke der Kleinkunst die allernächste Verwandtschaft hat.

Aus der Uebereinstimmung mit diesen, deren Datierung (namentlich bei den Miniaturen) weniger Schwierigkeiten bietet, lässt sich auch die Zeit der Entstehung dieser Gattung von Teppichen feststellen: sie gehören der Dynastie der Safiden an (1502—1736), welche die persische Kunst zu hoher Blüte führte, nachdem sie sich durch eine Reihe schwerer Kämpfe befestigt hatte. Diese Datierung sollen auch die Inschriften auf einigen dieser Teppiche bekunden; ihre Bestätigung findet sie aber auch in dem Vorkommen chinesischer Motive im Dekor. Dies erklärt sich nicht etwa aus dem Mangel an schöpferischer Begabung für die Kunstsprache oder aus der Entlehnung und Verarbeitung fremder Motive, die ja für die Perser wie für die sarazenische Kunst überhaupt bezeichnend sind: es ist vielmehr gerade charakteristisch für die Zeit der Safiden, welche — voran Schah Abbas der Grosse — für die blühende chinesische Kunst ihrer Zeit eine besondere Vorliebe hatten. Wir finden die gleichen chinesischen Embleme daher auch in den übrigen Zweigen der persischen Kleinkunst seit dem Ende des 15. Jahrhunderts bis weit in das 17. Jahrhundert; nirgends freilich treten sie so zahlreich, so häufig und so rein auf wie gerade in den persischen Knüpfarbeiten. Einzelne solcher chinesischer Motive werden fast durch zwei Jahrhunderte für Persien und darüber hinaus, durch den Einfluss der persischen Arbeiten, auch für Vorderasien charakteristische Dekorationsmotive der Knüpfteppiche überhaupt. Dies gilt namentlich für das „Wolkenband" mit oder ohne die ursprünglichen Schwammbildungen (das Tschi), während diese auch allein in der verschiedensten Form, namentlich in Tierteppichen, vorkommen. In diesen ist sodann, wie im Vorstehenden gezeigt wurde, die Darstellung verschiedener chinesischer Fabeltiere, namentlich des Kilin, des Phönix und des Drachens, geradezu Regel; daneben sind auch andere Tiere, wie der Kranich, der Hirsch u. s. f., nicht selten von China entlehnt. Gelegentlich findet sich auch die Darstellung der buddhistischen Kugeln (des Tschintamani), das Fledermausornament, ein als Blitz oder Wolken gedachtes Ornament, selbst einzelne der sogenannten sieben Heiligtümer, wie die beiden Fische (im Lobanowschen Teppich) und der Sack (in einem Seidenteppich des Münchener National-Museums u. a. m.).

Den persischen Seidenteppichen mit Tieren ist nach Einteilung und Zeichnung eine andere Gattung von Teppichen mit reinem Pflanzendekor verwandt, die trotz ihrer Kostbarkeit — sie sind regelmässig aus Seide auf einem Grund von Silber- oder Goldfäden gearbeitet — noch recht zahlreich erhalten sind: die sogenannten Polenteppiche. Diese Bezeichnung stammt von der Pariser Weltausstellung 1878, auf welcher verschiedene Teppiche dieser Art vom Fürsten Czartoryski (jetzt im Czartoryski-Museum zu Krakau) ausgestellt waren, von denen einige das Czartoryskische Wap-



Abb. 28.
Persischer Tierteppich im österreichischen Handelsmuseum, Wien.



Abb. 29.
Bildartiger persischer Wollenteppich im österreichischen Handelsmuseum in Wien.



Abb. 30.
Sogen. Polenteppich mit Wappen im Nationalmuseum zu München.

pen tragen (vgl. auch Abb. 30, nach einem Teppich im National-Museum zu München); ja, man glaubte auch den Buchstaben M in der Borte zu erkennen, welchen man als Marke der Mazarskischen Fabrik in Slucz auslegte. In dieser Fabrik sind nachweislich erst im achtzehnten Jahrhundert jene polnischen Gürtel aus Seide gewebt, deren Vorbilder nach Technik und Muster allerdings persische oder türkische Seidenwaren gewesen sind. Aber dass in dieser Fabrik, für welche anfangs die Arbeiter aus dem Orient geholt wurden, auch Teppiche gearbeitet worden seien, ist keineswegs bezeugt. Die verhältnismässig grosse Zahl erhaltener Teppiche

dieser Art (es lassen sich ihrer noch einige Hundert nachweisen), ihr kostbares Material und die hohe Meisterschaft ihrer Arbeit lassen aber auf eine Blüte der Teppichindustrie schliessen, für welche in Polen zu jener Zeit gar nicht die Bedingungen vorhanden waren, ganz abgesehen davon, dass sie sich historisch bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, also mehr als ein Jahrhundert über Mazarski und seine Seidenfabrik hinaus verfolgen lassen. Auch macht schon der Umstand, dass in jenen Teppichen das Wappen nicht geknüpft, sondern eingewirkt ist, die nachträgliche Anbringung des Wappens auf den fertig importierten Teppichen wahrscheinlich.

Die orientalische Entstehung derselben erscheint aber vollständig gesichert durch den Charakter des Dekors, der ein durchaus orientalischer ist. Das Innenfeld, das regelmässig in bekannter Weise den mittleren Stern und häufig auch entsprechende Eckfüllungen zeigt, hat ausschliesslich Pflanzendekor: jenes eigentümliche, rein westasiatische grosse Blatt, in der Form einer ausgeschwungenen Partisane, die „Arabeske“, die volle päonienartige Blume, die kleineren Pfirsichblüten an zierlichen Ranken u. s. f., zwischen denen sich nicht selten das Wolkenband in verschiedener Form hindurchschlingt. Doch ist das Muster weniger scharf ausgesprochen als in den Tierteppichen und in der späteren Zeit meist etwas unruhig und konfus. Die Wirkung, auf die es abgesehen war, ist eine rein malerische, und wenn diese Teppiche noch gut erhalten sind, ist sie in der That eine ausserordentliche. Die lockerere Knüpfung, die hohe Schur, die breiten, nur eingewebten Silber- oder Goldfäden im Grunde, der vertieft liegt, geben reiches Feuerwerk von blitzenden Lichtern bei zarten, hellen Farben. Diese gegenüber den persischen Seidenteppichen flüchtige und selbst unsolide Technik macht sie aber wenig widerstandsfähig, sodass sich unter Hunderten von Teppichen dieser Art verhältnismässig nicht viele ganz erhaltene finden. Die Borte zeigt entweder wechselnde Blumen, mit oder ohne Arabesken, oder ein zackiges Ornament, den Zinnen maurischer Bauten ähnlich, das wir noch an orientalischen Teppichen des 16., ja selbst des 15. Jahrhunderts kennen lernen werden, das sich aber auch schon auf Stoffen des Mittelalters findet. Zeichnung und Stilisierung der Blumen und anderen Ornamente weisen die Entstehung dieser Teppiche in das 17. Jahrhundert; einzelne besonders streng und fein gezeichnete (wie der bei V. Robinson abgebildete Teppich [Abb. 31], und ein anderer, im Besitze des Fürsten Johann Liechtenstein, Wiener Ausstellung No. 380) sind augenscheinlich schon im 16. Jahrhundert, andere, im Dekor sehr verwilderte, erst Anfang des achtzehnten Jahrhunderts entstanden.

Ihre Verwandtschaft mit den persischen Seidenteppichen der gleichen Zeit würde auf ihre Entstehung in einer der persischen Provinzen schliessen lassen, wenn nicht die Mehrzahl der noch erhaltenen Teppiche in Polen, Oesterreich-Ungarn, Russland und anderen Nachbarländern der Türkei und in der Türkei selbst zum Vorschein gekommen wären. Hier lassen sie sich nicht selten in demselben Besitz bis in das 18. und selbst bis in das 17. Jahrhundert zurückverfolgen, während in Persien Teppiche dieser Art sich nicht finden sollen und im Handel jedenfalls von dort nicht nach Europa gekommen sind. Dies hat während der Wiener Teppichausstellung, in welcher Dutzende solcher Teppiche, zum Teil von grosser Schönheit (im Besitz des Kaiserlichen Hauses, des Königs von Sachsen, von Fürst Johann Liechtenstein, Baron Nathaniel und Baron Adolf Rothschild, Fürst Schwarzenberg u. a. [Abb. 32 und 33]) zur Schau gestellt waren, zu der Annahme geführt, dass der Fabrikationsort dieser Teppiche in Konstantinopel selbst oder in der Nähe der Hauptstadt zu suchen sei, wo gleichzeitig eine sehr entwickelte Seiden- und Fayenceindustrie in Blüte gewesen wäre. Es scheint mir jedoch wahrscheinlicher, dass diese Industrien, speziell jene Teppichfabrikation, auf asiatischer Seite ihre Stätte hatten, wo sie seit alter Zeit nachweisbar sind,



Abb. 31.
Sogen. Polenteppich aus Seide, Sammlung V. Robinson, London.



Abb. 32.
Sogen. Polenteppich aus Seide im Besitz von Fürst Johann Liechtenstein, Wien.



Abb. 33.
Sogen. Polenteppich aus Seide im Besitz von Fürst Joh. Liechtenstein in Wien.

als dass sie in Konstantinopel selbst oder in einer anderen Gegend der europäischen Türkei heimisch gewesen sein sollten. Verschiedene Anzeichen scheinen auf Damaskus als Mittelpunkt der Entstehung dieser Teppiche hinzuweisen. Dass um diese Zeit Damaskus eine blühende Teppichindustrie hatte, beweisen die venezianischen Nachlassinventare in denen „tapeti damaschini" oft genannt werden und zwar anscheinend als besonders feine Arbeiten.

Auf Gemälden weiss ich Teppiche dieser Gattung mit Sicherheit nicht nachzuweisen. Es erklärt sich dies wieder

daraus, dass der hohe Preis dieser kostbaren Stücke, die nur als Geschenke an europäische Fürsten oder hochgestellte Personen, gelegentlich auch an den Papst und seine Nepoten gelangten, weit über die Mittel der Künstler und der Kreise, in denen dieselben verkehrten, hinausging. Im Palazzo Barberini befanden sich bis vor kurzem eine Anzahl solcher Teppiche, die als Geschenke des Sultans an Papst Urban VIII. dorthin gekommen sind. Andere (von gleicher Herkunft) bei den Colonna, Corsini und in anderen römischen Familien. Ein besonders schönes Exemplar, von prächtiger Farbenwirkung und ganz hohem Velour, besitzt das Museo Correr in Venedig. Es ist wahrscheinlich das Stück, das ein Abgesandter des Schah 1604 dem Dogen zum Geschenk überbrachte. Ein paar frühere vorzügliche Teppiche dieser Art, von bester Erhaltung, besitzt das National-Museum zu München. Interessant ist ein Stück mit Wappen im South Kensington Museum.



II.

Die Zahl der bisher betrachteten Teppiche in Seide, mit oder ohne Tiere, und einzelner verwandter Knüpfarbeiten in Wolle aus dem 16. und 17. Jahrhundert ist verschwindend klein neben der Zahl älterer Teppiche mit reinem Pflanzendekor oder geometrischen Mustern. Die Annahme, dass uns nur ganz vereinzelte Stücke älterer orientalischer Knüpfarbeit erhalten seien, von der J. Lessing in seiner bekannten, die wissenschaftliche Behandlung dieser Fragen zuerst anregenden Teppichpublikation („Altorientalische Teppichmuster", 1877) ausgegangen ist, und die noch Riegl in seinem Handbuch über „Altorientalische Teppiche" (1891) festhält, ist durch die grossartige Teppich-Ausstellung im Handels-Museum zu Wien 1891, selbst für ein grösseres Publikum widerlegt worden; waren hier doch nahezu 150 „antike" Teppiche zur Schau gestellt. Die Fülle und die ausserordentliche Mannigfaltigkeit der in Wien ausgestellten Teppiche hat jedoch, selbst unter den Fachmännern, keineswegs eine Einigung über die schwierigen Fragen nach Alter und Herkunft derselben herbeigeführt; sie schien eher eine fatalistische Ergebung in die Unmöglichkeit, eine Lösung zu finden, zur Folge zu haben. So ungünstig liegen aber meiner Ueberzeugung nach die Verhältnisse keineswegs; namentlich sind die Anhaltspunkte für die Datierung der Teppiche, wenn auch nicht auf das Jahr und meist auch nicht auf das Jahrzehnt, so doch auf das Jahrhundert zahlreich genug und überzeugend. Freilich muss man zunächst den Ballast zahlloser geringwertiger und nur malerisch gelegentlich noch reizvoller Arbeiten vom Ende des 18. und aus dem 19. Jahrhundert sowie die Nachahmungen neuerer Zeit aussondern. Man darf sich auch nicht auf das beschränken, was die Wiener Ausstellung und das darüber erschienene reichhaltige Prachtwerk bieten: eine Anzahl von Museen und Palästen, manche Privatsammlungen, einzelne Kirchenschätze, Ateliers und Wohnräume bieten, zerstreut und zum Teil schwer zugänglich, ein sehr viel reicheres und vollständigeres Material an wirklich alten Knüpfarbeiten des Ostens, als man bis vor kurzem ahnte.

Wohl die umfangreichste und durch die Zahl sehr früher Arbeiten besonders interessante Sammlung altorientalischer Teppiche besitzt das Berliner Kunstgewerbemuseum; leider nur teilweise ausgestellt und auch diese zerstreut oder ungünstig aufgehangen, vielfach in schlechtem Zustand und vermischt mit zahlreichen wertlosen modernen Knüpfarbeiten. Von ähnlicher Bedeutung und durch ihre gute Aufstellung meist nützlicher sind die Sammlungen des Orientalischen Handels-Museums in Wien, des National-Museums zu München, der Sammlung der Manufacture des Gobelins und des Musée des Arts décoratifs zu Paris, vor allem die Sammlung des South Kensington Museum zu London mit besonders wertvollen Stücken in bester Erhaltung. Reichhaltig ist auch die

Sammlung im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand, die unter ihren Schätzen den herrlichen Seidenteppich enthält. Das Kais. Museum in Konstantinopel, das Czartoryski-Museum in Krakau, die Gewerbe-Museen in Köln, Dresden, Leipzig und Budapest haben wenigstens einzelne gute und interessante Teppiche aufzuweisen. Reich an Prachtstücken sind die Häuser fast sämtlicher Mitglieder der Familie Rothschild, namentlich in Wien und Paris; eine Anzahl vorzüglicher Teppiche besitzen Adolph Thiem in San Remo, George Salting in London, W. von Dirksen, Arthur Schnitzler, R. von Kaufmann und Dr. Fritz Sarre in Berlin, Dr. Fritz Harck in Seusslitz, Graf Enzenberg, Th. Graf, Dr. Figdor u. a. von der Wiener Ausstellung bekannte österreichische Sammler, ferner Graf Dönhoff-Friedrichstein, W. von Seidlitz in Dresden, A. Raffauf in Konstantinopel, vor allem Baron Heinrich von Tucher in Nürnberg und Rom u. a. m. Eine kleine sehr gewählte Sammlung, darunter mehrere Seidenteppiche, die im Kataloge seiner Versteigerung 1888 abgebildet sind, besass der Maler E. Goupil. Eine grössere Zahl historisch besonders interessanter Teppiche befindet sich in meinem eigenen Besitze. Auch einzelne Kirchenschätze, namentlich in Italien (im Dom zu Padua, S. Francesco zu Brescia u. s. f.) enthalten noch vereinzelte gute alte Teppiche, wenn auch die Jagd auf solche während der letzten zwanzig Jahre ihre Zahl sehr zusammengeschmolzen hat. Die Lager verschiedener Händler, ganz besonders das von Stefano Bardini in Florenz, die noch bis vor wenigen Jahren einen wertvollen Besitz an alten Knüpfteppichen aufzuweisen hatten, sind fast vollständig geräumt worden, namentlich durch amerikanische Sammler. In New-York besitzen Mr. Marquard und besonders Mr. Jerkes bereits sehr ansehnliche Sammlungen wertvoller alter Teppiche, und vereinzelt finden sich dort und in anderen Städten der Vereinigten Staaten schon manche gute alte Knüpfarbeiten Westasiens.

Aus dieser Fülle ergiebt sich bei näherem Studium eine keineswegs allzureiche Zahl von Typen, die sich mit geringen Aenderungen wiederholen und deren Entstehung oder Entwicklung durch ein oder zwei Jahrhunderte an der Hand der Darstellungen auf alten Gemälden sich nachweisen lässt. Einzelne dieser Typen waren so verbreitet und haben sich so lange erhalten, dass sich noch Hunderte von Exemplaren davon erhalten haben. Ihr häufiges Vorkommen auf alten Bildern giebt uns zugleich den Anhalt, um daraus für die Behandlung und Entwicklung der Muster in den alten Teppichen gegenüber den modernen Fabrikaten bestimmte Schlüsse zu ziehen; und diese unterstützen und kontrollieren andererseits die Folgerungen, welche wir aus dem Vorkommen der Teppiche in alten Bildern für die Datierung derselben zu machen im stande sind. Eine Kontrolle ist aber um so notwendiger, als eine Reihe von Künstlern es mit der Zeichnung der Teppiche nicht sehr ernst genommen, ja gelegentlich dieselben nach eigenem Geschmacke umgestaltet haben. Solche willkürliche Nachbildungen sind neuerdings zuweilen unter die Muster altorientalischer Teppiche aufgenommen, und es sind selbst verwandte Arbeiten nordischer Stickerei oder Weberei mit eingeschmuggelt worden. Um für Auffindung und Beurteilung dieser allgemeinen Normen der Zeichnung und Formengebung in den altorientalischen Teppichen die Grundlage zu geben, sollen hier zunächst die verschiedenen Typen derselben, wie sie uns bisher aus Originalen und alten Nachbildungen bekannt geworden sind, in Wort und Bild vorgeführt werden.

In den Tierteppichen des 16. Jahrhunderts ist das Innenfeld fast regelmässig in derselben grossen Weise eingeteilt: in einen mittleren Stern mit einem oder zwei angehängten kleinen Feldern an den Langseiten und Feldern in den Ecken, die sich meist als Viertelausschnitt des mittleren Sternes darstellen. Das Ganze ist mit Ranken von Blüten und Blättern überzogen, worin sich Tiere und Figuren gewisser-

massen wie auf blumiger Wiese bewegen. Wenn man sich letztere fortdenkt, so bleibt ein zierlich verschlungener Dekor von Blüten, Knospen und Blättern an schlanken Stengeln, der in mehr oder weniger regelmässiger Weise in das gross gehaltene allgemeine Muster hineingezeichnet ist. Ganz ähnlichen Dekor, ohne alle Tierdarstellungen oder doch mit ganz untergeordneter Anbringung einzelner kleiner Tiere, zeigt uns nun eine beträchtliche Zahl unter sich nahe verwandter Teppiche, die sich in zwei Gruppen scheiden lassen. Die ältere Gruppe hat bei übereinstimmender Einteilung und Musterung, wie sie für jene Tierteppiche charakteristisch sind, das Rankenwerk mit den Blüten, Knospen und Blättern zum ausschliesslichen Motiv für die Dekoration gemacht und zeigt dieselben in strengerer Weise stilisiert. Durch grossen Sinn für Raumdisposition, durch stilvolle Zeichnung, durch Geschmack in Bewegung und Entwicklung des grossen Musters, durch stilvolle Bildung der Blüten und Blätter, durch Reichtum und Feinheit der Färbung sind diese Teppiche den Tierteppichen fast noch überlegen, wenn sie auch im Material weniger kostbar sind; denn sie sind, soweit mir bekannt, ausnahmslos Wollenteppiche. Dem grossen reichen Muster entsprechend, sind sie meist von mehr oder weniger bedeutendem Umfange. Durch Inschriften datierte Stücke scheinen sich nicht unter den erhaltenen Teppichen dieser Art zu finden. Auch bieten uns ältere Gemälde keinen Anhalt für ihre Datierung, da keine solche Teppiche darin vorkommen; wohl weil dieselben bei ihrem ausserordentlichen Umfange selten nach dem Occident kamen und dann nur in Kirchen verwandt wurden, auf Bildern aber keinen Raum fanden. Denn die Teppiche sind auf den alten Bildern keineswegs blos ihrer malerischen Wirkung wegen angebracht worden; Umfang und Muster hat man daher nicht willkürlich vergrössert oder verkleinert, wie wir es in modernen Bildern sehen: der Vergleich der Abbildungen von Teppichen auf älteren Gemälden mit erhaltenen Originalen derselben Art beweist vielmehr, dass die Künstler die Teppiche auf ihren Bildern anzubringen und wiederzugeben pflegten, wo und wie sie dieselben in Wirklichkeit zu sehen gewohnt waren.

Für die Zeit der Entstehung dieser Art von Teppichen bietet jedoch der Vergleich mit datierbaren Knüpfarbeiten, sowohl solchen mit Tierdarstellungen wie anderen verwandter Art, genügenden Anhalt. Die strengere Stilisierung in Muster und Zeichnung, das regelmässige Vorkommen jenes altsarazenischen grossen Blattes in Form einer ausgeschweiften Partisane, die sogenannte „Arabeske", wie die Vorliebe für Farben, welche gleichfalls für die ältere Zeit charakteristisch sind (namentlich für den weissen und den gelben Grund), weisen ihre Anfertigung in eine den meisten Tierteppichen noch vorausgehende Zeit, in den Anfang des 16. und ans Ende des 15. Jahrhunderts. Die auffallende Verwandtschaft mit diesen persischen Teppichen macht ihre Entstehung in Persien fast zweifellos. Diese Annahme wird auch dadurch noch unterstützt, dass sich gelegentlich vereinzelte Tiere, wenn auch unscheinbar, in die Zeichnung dieser Teppiche verwebt finden; so namentlich in einem sehr schönen frühen Stück des Berliner Kunstgewerbemuseums. Dieselbe Sammlung besitzt auch ein gutes Exemplar mit dem gewöhnlichen Muster; ein kleinerer, besonders schön disponierter Teppich dieser Art befindet sich im Kölner Kunstgewerbemuseum; verschiedene der prächtigen, ganz grossen Stücke, die der Antiquar Bardini in Florenz aus italienischen Kirchen erworben hatte, sind neuerdings in die Sammlung von Mr. Jerkes in New-York übergegangen (Abb. 34). Einen dieser Teppiche, den grossartigsten im Muster, leider an den Schmalseiten der Borte beraubt, kannte ich noch in der Kirche S. Salvadore zu Venedig. Ein Exemplar, von dessen Borte leider auch nur das innere Band erhalten ist, befindet sich in der Sammlung der Manufacture des Gobelins zu Paris (Abb. 35); hier ist der sehr schön gezeichnete grosse innere Stern auf rotem Grunde der wichtigste Teil.



Abb. 34.
Persischer Wollenteppich im Besitz von Charles T. Jerkes in New-York.



Abb. 35.
Persischer Wollenteppich in der Sammlung der Manufacture des Gobelins in Paris.



Abb. 36.
Persischer Wollenteppich vom Jahre 1539 im South Kensington Museum, London.



Abb. 37.
Detail des Wollenteppichs No. 37.

Die Zeit der Entstehung dieser Teppiche lässt, wie ich glaube, keinen Zweifel daran, dass die Art der Einteilung in den kostbaren Tierteppichen der Safiden und ihr Grunddekor mit rankenden Blumen nicht eine Erfindung der Künstler am Hofe von Ispahan war, sondern von diesen älteren Teppichen mit einfachem Blumendekor entlehnt worden ist. Einfachere und stärker stilisierte Tierteppiche in Wolle zeigen, wie wir sahen, die Tiere nur erst vereinzelt in dem Blumendekor zerstreut (vgl. Abb. 10); sie stimmen mit der hier genannten Gattung von Knüpfarbeiten völlig überein und wurden auch wohl an denselben Orten und etwa gleichzeitig angefertigt. Chinesische Motive enthalten freilich auch sie schon, jedoch nur das Tschi; meist als mageres grosses Wolkenband, ausnahmsweise aber auch in der Umränderung der Arabeske. Diese kommt am häufigsten und am kräftigsten entwickelt in der Borte vor, wo sie durch die Gegenüberstellung und Durchkreuzung eine kräftige, grosse, etwas unruhig wirkende Bandverschlingung ergiebt, auf der zierliche Ranken mit Blümchen und Blättern eingezeichnet sind und die die grosse offene Blume, gleichfalls in stark stilisierter Form und mit Blütenranken in den einzelnen Blättern, einschliessen. Ein besonders prächtiger, in der Einteilung etwas abweichender Teppich dieser Art befindet sich im South Kensington Museum zu London (Abb. 36 und 37). Er ist einer der grössten Teppiche (wenn nicht der grösste), der aus älterer Zeit erhalten ist: er misst 11,52 : 5,34 Meter. Auf dem dunkelblauen, ganz von zierlichen Ranken mit stilisierten päo-

nienartigen Blumen in verschiedener Grösse und Form und kleinen Blüten bezogenem Grunde des Innenfeldes liegt ein zierlich umränderter Stern von mässiger Grösse, mit Blütenranken, Arabesken und Wolkenbändern auf gelbem Grund dekoriert, an dessen zackigen Ausladungen sechzehn verschiedenfarbige kleine ovale Felder, wie Lampions, ansetzen, während von dem mittleren in der Längsachse eine grosse rote Ampel herunterhängt. Die Ecken sind der Mitte entsprechend dekoriert. Die Borte, von elegant dekorierten schmalen Bändern eingefasst, zeigt auf schwärzlichem Grunde wechselnd längliche und runde Felder mit Blütenranken und Wolkenbändern. Der ausserordentliche Reichtum des besonders sauber gezeichneten Dekors wirkt in der grossen Fläche und bei den prächtigen harmonischen Farben keineswegs unruhig. Ganz einzig steht dieser Teppich unter allen alten Knüpfarbeiten bisher durch das Datum da, das auf einem kleinen weissen Schilde am Ende des Mittelfeldes, dicht an der Borte angebracht ist; danach ist er im Jahre 1539 n. Chr. gearbeitet. Wertvoll ist dieser Teppich zugleich dadurch, dass wir ausnahmsweise auch über seine Herkunft orientiert sind: er befand sich bis vor etwa sieben Jahren in der Moschee zu Ardebil (im westlichen Persien), der Gruftmoschee der Safiden, für die ihn der Schah Tahmasp anfertigen liess. Seine Entstehung in Kaschan ist durch die Inschrift gesichert und damit zugleich ein Beweis mehr erbracht für die Herkunft aller bisher besprochenen Teppiche aus Persien, wie er andererseits für die Datierung derselben in das 16. Jahrhundert den sichersten Anhalt bietet.

Dass unsere Datierung dieser Gattung von Teppichen um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert ungefähr die richtige sein muss, wird auch durch eine andere Gattung mit sehr verwandter Einteilung und Zeichnung bestätigt, deren Entstehung durch ihr häufiges Vorkommen auf alten Bildern zeitlich genau zu begrenzen ist. Die Einteilung ist fast die gleiche wie in der oben beschriebenen Art (vgl. Abb. 34) und stimmt daher auch mit dem Grunddessin der späteren Tierteppiche ungefähr überein. Das Innenfeld zeigt ein rundliches, gezackt konturiertes Mittelschild mit zierlichen Ausläufern an den beiden Langseiten, während die Ecken mehr oder weniger treu einen Ausschnitt dieses Mittelschildes enthalten, der nach innen wieder einen ganz kleinen herzförmigen Ausläufer hat. Zuweilen, namentlich bei besonders umfangreichen Stücken, ist an den Langseiten ein Teil des Mittelschildes (gewöhnlich die Hälfte desselben, welche durch die Bordüre abgeschnitten wird) wiederholt. Die Zeichnung dieser Felder bietet ein buntes reich verschlungenes Rankenwerk mit stilisierten schmalen Blumen und Blättern. Eine ähnliche, aber durch das ganz untergeordnete magere Rankenwerk mehr als Streumuster erscheinende Zeichnung füllt den Grund des Innenfeldes. Die Borte, durch zwei schmale Streifen mit bandartigem Muster eingefasst, enthält in der Regel ein Rankenmuster mit wechselnden Blättern und Blumen von ganz magerer stilisierter Form, seltener das Wolkenband mit Streublumen dazwischen. Die Arabeske kommt gross und schön geformt im mittleren Stern und in den Ecken vor. Die Farben sind im Grund meist tief und kräftig: das innere Feld ist regelmässig rot oder rotbraun, die Borte dunkelblau; die Zeichnung darin ist hellgelb, hellblau, grün u. s. f.

Teppiche dieser Art, die gleichfalls regelmässig von grösserem oder sehr grossem Umfange sind, kommen nicht selten noch im Orient vor; besonders häufig fanden sie sich bis vor kurzem in den Kirchen Italiens, nicht selten auch in denen von Spanien, Portugal, Tirol und Süddeutschland. Aus den Kirchen haben sie durch den Kunsthandel ihren Weg in die meisten grösseren Kunstgewerbemuseen und in manche Privatwohnungen gefunden, in denen sie leider durch die Benutzung allmählich zu Grunde gehen. Das schönste mir bekannte Exemplar, in Färbung wie in Zeichnung, besitzt

Graf Gregor Stroganoff in Rom (Abb. 38); er erwarb dasselbe 1883 in der Versteigerung der Sammlung Castellani, die eine reiche Auswahl interessanter alter Teppiche bot (fast alle aus italienischen Kirchen stammend). Ein nahezu 9 m langer, trefflich erhaltener Teppich dieser Art von hoher Schur ist im Besitze des Herrn Gustav Güterbock in Berlin.

Die Zeit der Entstehung dieser Teppiche ist durch ihr ziemlich häufiges Vorkommen auf alten Gemälden der verschiedensten Schulen genau festzustellen. Ich nenne einige derselben, die eine besondere Bedeutung haben. Das früheste mir bekannte Datum ergiebt eine merkwürdige Darstellung der Familie Heinrichs VIII. von England, die auf Veranlassung der Königin Elisabeth etwa im Jahre 1570 gemalt wurde (ausgestellt in der Tudor Exhibition zu London 1888, N. 158). Dann finden wir den Teppich auf einem spanischen Bilde, auf dem grossen Zurbaran im Louvre, der um 1622 entstand; das gleiche Muster zeigt der Teppich auf dem etwa 1656 gemalten Bildnis der Prinzessin Margarethe Theresia von Velasquez im Hofmuseum zu Wien. In die gleiche Zeit fallen verschiedene holländische Bilder, auf denen derselbe Teppich vorkommt: der grosse Jan Vermeer in der Galerie zu Dresden (datiert 1656), das „Konzert“ von G. Terborch in der National Gallery zu London u. a. m. Auf späteren Bildern fand ich dieses Muster nicht mehr. Die Veränderung, die das Muster nach den Darstellungen auf diesen Bildern im Laufe von fast einem Jahrhundert aufweist, ist eine kaum merkliche: nur in grösserer Einfachheit, in klarerer Disposition und in der eckigen Zeichnung der Blätter und Blüten, namentlich bei der schmalen Einfassung der Borte, lässt sich die frühere Zeit von der späteren unterscheiden. Dagegen zeigen zahlreiche Teppiche dieser Art, die noch in den Moscheen von Konstantinopel, Smyrna und Umgebung vorkommen, bis zu den Knüpfarbeiten, die jetzt noch in der Provinz Bergama angefertigt werden (die sogenannten Uschak-Teppiche), dieses Muster in allmählichem Verfall. In den modernen Arbeiten ist nur ein Rest des alten Schemas geblieben. Die Vermutung liegt nahe, dass dies Muster auch in alter Zeit in derselben Gegend angefertigt wurde; doch wie schon eingangs ausgeführt wurde, lassen die Wanderungen der Bevölkerung in Vorderasien wie die Wanderung der Muster ganz sichere Schlüsse in dieser Richtung nur zu, wo noch anderes Beweismaterial dafür vorhanden ist. Auch ist gerade dieses Muster eines von denen, die in den sogenannten Smyrnateppichen, deren eigentümliche Art wir später noch zu würdigen haben, nachgebildet worden sind.

Für das Alter dieses grossen Sternenmusters und seine Entwicklung ist ein Teppich von mittlerer Grösse im Museo Poldi zu Mailand von besonderem Interesse. Auf schwarzem Grunde hebt sich der grosse dunkelrote Stern von einfacher Form, der mit seinen kurzen Ausläufern an den Langseiten und den kleinen Ausschnitten in den Ecken das Innenfeld fast ganz einnimmt, kräftig ab. Die Zeichnung lässt in ihren mageren, bandartigen Formen nur mit Mühe noch die sarazenische Blume und Arabeske erkennen, während in der Borte wenigstens die Blume noch eine vollere, mehr naturalistischere Form hat. Das eckige Rankenwerk, das sie umgiebt, lässt dagegen die ursprüngliche Pflanzenform und die Einteilung in längliche Felder mit Blumen und runde Felder mit Sternen kaum noch ahnen. Diese Verknöcherung aller Formen und die derbe Knüpfart lassen auf den ersten Blick, namentlich wenn man alte Teppiche in grösserer Zahl nicht gesehen hat, auf eine späte, verkommene Nachbildung des hier betrachteten Musters schliessen. Eine aufmerksame Betrachtung ergiebt aber zweifellos, dass wir hier vielmehr eine frühe Knüpfarbeit vor uns haben, die gewiss noch in das 15. Jahrhundert zurückgeht. Dafür spricht die altertümliche Zeichnung der schmalen Einrahmungen der Borte, die denen von Teppichen auf späteren Quattrocento-Bildern



Abb. 38.
Kleinasiatischer Wollenteppich im Besitz des Grafen Gregor Stroganoff in Rom.

ganz ähnlich sind; es spricht dafür auch die primitive, aber keineswegs nachlässige Knüpftechnik und vor allem die tiefe kräftige Färbung, namentlich der schwarze Grund und die gute Erhaltung dieser Farbe, die schon in Teppichen aus dem 16. Jahrhundert und namentlich später regelmässig durch den angewandten Farbestoff sich weggefressen hat.

Während Prisse d'Avennes („l'Art arabe" III, Taf. 41) einen besonders feinen, frühen Teppich der vorgenannten Gattung, von dem er eine gelungene farbige Abbildung giebt, als eine Arbeit des 18. Jahrhunderts bezeichnet, publiziert er daneben einen anderen Teppich (Taf. 5, 6), gleichfalls in farbiger Nachbildung, als ein Werk des 14. Jahrhunderts, obgleich dieser schon durch die Verwandtschaft mit dem oben beschriebenen Muster eine solche Verschiedenheit der Datierung sehr unwahrscheinlich erscheinen lässt. Dadurch, dass auch dieser zweite Teppich nicht selten auf Bildern vorkommt, lässt sich aber mit Sicherheit feststellen, dass derselbe mit jener anderen Teppichart fast gleichzeitig angefertigt wurde. Das Muster zeigt im Innenfelde wechselnd grössere achtstrahlige Sterne von zierlicher Form und kleinere vierstrahlige Sterne von ähnlicher Konfiguration, neben denen jederseits in der Breite das Stück eines gleichen kleineren oder grösseren Sternes, von der Borte abgeschnitten, steht. In der Länge pflegen, da auch diese Teppiche fast immer von mittlerem oder bedeutendem Umfange sind, bald drei, bald fünf Sterne und je ein halber an der Borte das volle Muster auszumachen. Im Innern sind diese Sterne mit einem ganz ähnlichen zierlichen eckigen Rankenwerk von Blumen und Arabesken in magerer Form geschmückt, wie die runden Mittelschilde der zuletzt beschriebenen Gattung von Teppichen; der Grund des Innenfeldes ist in ähnlicher Weise wie dort mit Streublumen an schmalen eckigen Ranken bedeckt. Die Borte zeigt auch hier meist das Wolkenband mit einzelnen Blüten dazwischen oder ein mageres Pflanzengewinde, stets beiderseits eingefasst durch je einen schmalen Streifen mit bandartiger, ganz magerer, stilisierter Blütenranke (Abb. 39).

Die Farben sind bei dieser Teppichart noch stereotyper als bei der vorgenannten: der Grund des Innenfeldes pflegt ein schönes Karminrot zu sein (mit Streublumen in bräunlichen oder grünen Farben), die Sterne haben einen tiefblauen Grund mit gelber Zeichnung darin, und der Grund der Borte ist meist himmelblau. Zeitlich lässt sich die Entstehung dieser Gattung auf Bildern von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts verfolgen, und zwar in allen Hauptländern, welche zu jener Zeit Teppiche aus dem Orient importierten. Unter den Gemälden, auf denen besonders charakteristische Beispiele solcher Teppiche vorkommen, nenne ich das berühmte Bild des Paris Bordone, der „Ring", in der Akademie zu Venedig, das um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden ist; hier sitzt der Doge auf einem prächtigen Teppiche dieser Art. Vom Jahre 1614 datiert ein grosses Porträt des in England thätigen Marcus Gerards mit einem solchen Teppiche. Der gleiche Teppich liegt auf dem Boden in einem etwa zwanzig oder dreissig Jahre später entstandenen Gemälde des Zurbaran in der Galerie Raczynski zu Berlin. Im italienischen Handel kamen diese Teppiche nicht gerade selten vor; ein in Farbe und Zeichnung besonders schönes Exemplar besitzt die Annakirche in Augsburg, ein ähnliches, aber unvollständiges das Kunstgewerbemuseum in Dresden, ein frühes, vorzügliches kleines Stück Dr. F. Harck in Seusslitz, ein trefflich erhaltenes grosses Exemplar Graf Dönhoff-Friedrichstein. Diesen Typus noch nicht fertig ausgebildet zeigt der unter No. 40 abgebildete Teppich, in dem die Sterne des Innenfeldes noch keine feste, ganz regelmässige Form angenommen haben, während die Zeichnung darin noch nicht die starre, magere Bildung, sondern meist volle, schöne, eckig gezeichnete Blumen aufweist; in der Borte ist diese Erstarrung der Pflanzenformen schon weiter vorgeschritten. Die Färbung ist sehr tief und



Abb. 39.
Kleinasiatischer Wollenteppich mit Sternenmuster im Besitz von Dr. Bode, Berlin.

prächtig, der Grund im Innenfeld und in der Borte zeigt ein dunkles Kirschrot, in den Sternen dunkles Blau. Zeichnung und Stilisierung weisen diesen bisher einzig dastehenden Teppich in den Anfang des 16. Jahrhunderts.

Ein seltener vorkommendes Muster (Abb. 41) steht zwischen den beiden zuletzt genannten Teppicharten etwa in der Mitte; mit der einen hat es die Anordnung, mit der anderen die Zeichnung gemein. Da auch die Technik und die Farben übereinstimmend sind, so dürfen wir es in die gleiche Gegend und Zeit verweisen. Auf



Abb. 40.
Kleinasiatischer Wollenteppich im Besitze von Dr. Bode, Berlin.

tiefblauem Grunde mit dem gewöhnlichen Rankenwerke (meist in gelber Farbe) liegen, wie bei der letztgenannten Teppichart, drei oder fünf Sterne von gleicher Grösse, als längliche Sechsecke gestaltet und mit rotem Grunde, zwischen denen, an die Borte angelehnt, beiderseits je ein halber rundlicher Stern mit blauem Grunde liegt, alle mit kleinen



Abb. 41.
Kleinasiatischer Wollenteppich im österreich. Handelsmuseum zu Wien.

Ausläufern. Der Dekor von Blumen und Arabesken und die Stilisierung derselben sind die gleichen, wie bei dem letztgenannten Teppiche; ebenso Farbe und Dekor der Borte. Sehr gute Beispiele dieser Art besitzen Baron H. von Tucher in Rom (Abb. 42), das österreich. Handelsmuseum zu Wien u. a. m. Noch nicht typisch ausgebildet ist dies Muster in einem prächtigen, altertümlichen Exemplar auf tiefrotem Grund mit schönen vollen Blüten (Abb. 43).

Diese beiden Teppichgattungen kommen, wie erwähnt, fast ausnahmslos nur in grossem Umfange vor. Da das Muster zu reich und zu kompliziert war, um kleine Teppiche damit zu dekorieren, so entstand dafür zu derselben Zeit und wohl in derselben Gegend aus gleicher Formenanschauung ein kleines Muster, das uns in Bildern gleichfalls durch nahezu ein Jahrhundert bezeugt ist und in Originalen im italienischen Kunsthandel besonders häufig war (Farbentafel und Abb. 44). Das innere Feld zeigt hier auf undekoriertem, einfarbigem Grunde einen kleinen vier- oder sechsseitigen Stern, in der Mitte etwas grössere



Abb. 42.
Kleinasiatischer Wollenteppich im Besitz von Baron H. von Tucher in Rom.



Abb. 43.
Vorderasiatischer Wollenteppich im Besitz von Dr. Bode, Berlin.

Motiv abgiebt. Die Borte hat entweder das Wolkenband mit Streublumen dazwischen oder ein mageres Gewinde von Blumen und Blättern oder Arabesken als Dekor, ganz ähnlich wie bei den vorgenannten grösseren Mustern. Die Farben dieser Teppiche sind sehr tief und leuchtend: ein kräftiges Rot im Grunde des Mittelfeldes, dem ein tiefes Blau als Grundfarbe der Borte entspricht; der kleine mittlere Stern ist gleichfalls tiefblau, die Eckfüllungen sind meist tiefgrün, die Zeichnung in den Sternen wie in der Borte ist vielfarbig, vorherrschend rot.

Teppiche dieser Art kommen auf Bildern seit der Mitte des 16. Jahrhunderts vor; so auf einem Doppelporträt der Königin Marie und Heinrichs VII. in Althorp (um 1550—1560), auf einem Bildnis von der Hand des Francesco Veneziano aus dem Jahre 1561, im Besitz von Mr. Holford zu Westonbirt, auf mehreren Bildern von Tintoretto (z. B. in der Brera zu Mailand), auf einem kleinen Rottenhammer in der Berliner Galerie (aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts), auf einem Bilde des Matteo

Eckfüllungen, deren Zeichnung in ihren mageren bandartigen Verschlingungen nur dem aufmerksamen Blicke noch die Entstehung aus vegetabilischen Vorbildern erraten lässt, aus der sarazenischen Blume und Arabeske, welche letztere das leitende

Rosselli in der Akademie zu Florenz, das um 1620 entstanden ist u. s. f. Viel später finden sie sich jedoch nicht mehr in Gemälden.

Bei ganz ähnlicher Grundeinteilung hat eine andere Gattung von Teppichen

von demselben geringen Umfange eine wesentlich andere Stilisierung des Blumendekors, indem hier die Blumen gross und voll gehalten und auf wenige beschränkt sind (Abb. 45 und 46). Dem Innenfelde fehlt der mittlere Stern, die Ecken sind anfangs mit mageren Arabesken, später mit vereinzelten grossen stilisierten Blüten geschmückt, während in der Mitte aus einer schön geformten Henkelvase an jeder Langseite (in späteren Stücken fehlen die Vasen häufig) magere Ranken mit eckig gezeichneten Blüten und Blättern herauswachsen, welche das Innere bedecken. Die Borte zeigt in länglichen Feldern, die in der früheren Zeit mit kleineren achteckigen Sternen abwechseln, zwischen ein paar leichten Ranken mit kleinen Blumen je eine grosse, schön stilisierte Blume. Diese lässt sich in den älteren Exemplaren deutlich als die beiderseits von der Arabeske eingeschlossene alte sarazenische Blüte erkennen. Die Farben dieser Teppiche sind regelmässig rein und kräftig; der Grund des Innenfeldes ist meist rot, seltener blau. Die Zeit ihrer Entstehung lässt sich aus Bildern, namentlich der holländischen Schule bestimmen, in denen sie häufig vorkommen, so bei Th. de Keyser, C. de Vos, P. Codde, C. Netscher, Jan Vercolje, A. de Snaphaan u. a., ausnahmsweise auch bei späteren Italienern, wie B. Castiglione. Die spätesten Bilder, auf denen ich einen solchen Teppich abgebildet fand, sind das grosse Porträt der Kaiserin Maria Theresia im Belvedere zu Wien und ein Bild von Battoni in der Galerie der Eremitage zu St. Petersburg. Danach fällt die Entstehung dieser Gattung von Teppichen ungefähr zwischen den Anfang des 17. und die Mitte des 18. Jahrhunderts. Da die Holländer gerade in dieser Zeit mit der Küste von Kleinasien und mit der europäischen Türkei in lebhaftem Handelsverkehr standen, so weist das häufige Vorkommen derselben in holländischen Bildern, wie der frühere Reichtum an solchen Teppichen in den Kirchen von Siebenbürgen und Ungarn wie in Constantinopel auf ihre Entstehung in der Nähe von Constantinopel, sei es auf der asiatischen Seite oder im europäischen Hinterlande. Doch kommen gelegentlich auch im italienischen und im deutschen Kunsthandel Teppiche dieser Art vor, die



Abb. 44.
Kleinasiatischer Wollenteppich im Besitz von Baron Tucher, Rom.



Abb. 45.
Türkischer Wollenteppich im österreich. Handelsmuseum zu Wien.

aus Kirchen in Italien, Polen und Süddeutschland herzustammen pflegen.

Die Gebetteppiche zählen im allgemeinen zu den jüngsten Produkten der älteren Teppichweberei des Ostens. Freilich giebt es solche schon aus dem 16. Jahrhundert; schöne Beispiele dafür bieten der

Teppich im Münchener National-Museum, mit dem eigenartig angebrachten Wolkenband und der schön gezeichneten sarazenischen Blume (Abb. 47), und ein kleiner weisser Teppich derselben Sammlung, der die gleiche Borte wie ein paar später zu nennende Teppiche zeigt. Ja selbst am Ende des 15. Jahrhunderts kommen sie schon vor, wie ein Teppich im Besitze von Herrn von Angeli in Wien beweist, worin ein grosses Wolkenband, welches das ganze untere Feld einrahmt, die besonders schön stilisierte grosse und volle sarazenische Blume einschliesst (Abb. 48). Neben der altertümlichen Stilisierung der chinesischen Wolke, wie der sarazenischen Arabeske und Blume sind die tiefen Farben, namentlich das dunkle Lila des Innenfeldes, und die ganz schmale doppelte Borte wie ihr magerer, herber Dekor charakteristisch für die frühe Entstehung dieses kleinen, aber in seiner Art grossartigen Teppichs.

Solche Ausnahmen sind aber sehr selten; weitaus die Mehrzahl der Gebetteppiche ist am Ausgange des 18. Jahrhunderts entstanden oder fast ganz modern. Die älteren Stücke zeigen regelmässig in rotem Innenfeld einen offenen über schlanken Säulen stehenden Thorbogen von Hufeisenform (offenbar eine Darstellung der Gebetnische, des „Mihrab"), in dem von oben eine Ampel mit Blumen herab zu hängen pflegt; in den Zwickeln sind auf hellem Grunde Blütenranken angebracht, und die Borte pflegt mit Rankenwerk von Blüten und Blättern dekoriert zu sein (Abb. 49). Allmählich wird diese Zeichnung verflaut und karikiert; die Ampel wird eine Wasserkanne, die nicht selten verkehrt hängt, die Säulen stehen auf ähnlichen Kannen oder fallen ganz fort, der Bogen schrumpft in einen spitzen Winkel zusammen, die Borte verwandelt sich in eine ganze Reihe schmaler Streifen mit kleinen Streublumen und die Blüten und Blätter werden bis zur Unkenntlichkeit entstellt (Abb. 50). Damit stehen wir schon in der neueren Teppichfabrikation des Orients, die, ohne Verständnis, aus alter Gewöhnung die her-



Abb. 46.
Türkischer Wollteppich im Besitz von Baron v. Tucher, Rom.



Abb. 47.
Gebetteppich des 17. Jahrhunderts im Münchener Nationalmuseum.



Abb. 48.
Gebetteppich mit grossem Wolkenband im Besitz von H. von Angeli zu Wien.



Abb. 49.
Kleinasiatischer Gebetteppich des 17. Jahrhunderts im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

gebrachten Muster nachahmte. So waren Charakter und Bedeutung der alten Vorbilder schon bis zur Unkenntlichkeit entstellt, als in neuester Zeit, vor etwa fünfzehn bis zwanzig Jahren, meist durch englische Händler, europäische wie altpersische Muster nach dem Osten kamen und dadurch, wie durch Verpflanzung der Muster der einen Provinz nach der anderen dem Reste altehrwürdiger Tradition vollständig der Garaus gemacht wurde.

Diese Gebetteppiche, soweit sie noch dem 18. oder Anfang des 19. Jahrhunderts angehören, kommen zwar in Bildern selten vor, finden sich aber ebenso häufig wie die „Vasenteppiche“ in der Türkei, Siebenbürgen und Ungarn. Danach dürfen wir annehmen, dass sie sehr wahrscheinlich meist in der europäischen Türkei, wohl vorwiegend in der Nähe von Constantinopel, entstanden sind.



Abb. 50.
Türkischer Gebetteppich des 18. Jahrhunderts.

* * *

Fast alle bisher beschriebenen Gattungen von Teppichen hatten als charakteristische Eigentümlichkeit bei der gemeinsamen Einteilung in Borte und Innenfeld das grosse durch den mittleren Stern bestimmte Muster und den Dekor durch stilisiertes Blumen- und Blattwerk an zierlichen Ranken. Diese Eigenschaften lassen sich als die Hauptmerkmale der persischen Knüpfarbeiten aus der Zeit der Safiden und der davon abhän-

gigen Teppiche von Vorderasien bezeichnen. Neben den Teppichen mit dieser Einteilung, die sich vor der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht findet, kommen teilweise noch gleichzeitig, namentlich aber in der vorausgehenden Zeit Knüpfarbeiten vor, bei denen das Innenfeld ein kleineres, mehr oder weniger oft darin wiederkehrendes Muster zeigt, meist in mathematischen Figuren oder in erstarrten, verschlungenen Pflanzenformen, in früherer Zeit auch zusammen mit Tieren. Die grossstilisierten sarazenischen Blumen und Arabesken, gelegentlich auch persische Blumen, treten daneben noch im Anfange des 16. und im 15. Jahrhundert auf, aber verhältnismässig selten; auch sind sie dann in die regelmässig sich wiederholenden kleinen Felder von verschiedenster Form eingezeichnet.

Es ist eine andere Kunst und Kunstanschauung, die sich in diesen älteren Knüpfarbeiten verrät; nicht mehr persischer, sondern sarazenischer Charakter kommt darin zur Geltung und der Sitz dieser Kunst, soweit wir ihre Erzeugnisse bisher kennen, ist nicht mehr in Persien, oder doch wenigstens vorwiegend nicht hier, sondern in den westlichen Vorländern von Persien, namentlich in Klein-Asien und Syrien zu suchen. Die gleiche Einteilung und ganz verwandte Muster finden wir gleichzeitig in den Stoffen, namentlich in den seidenen Geweben derselben Zeit und Gegend. Doch können wir sie hier, Dank zahlreicher Ueberreste von zum Teil ganz hervorragender Arbeit, viel weiter hinauf und viel deutlicher verfolgen, während diese Knüpfarbeiten regelmässig einfache Wollenteppiche für Gebrauchszwecke sind. Die uns erhaltenen Originale stammen fast ausschliesslich aus dem 16. Jahrhundert; nur eine kleine Zahl lässt sich noch dem 15. oder dem Ende des 14. Jahrhunderts, ganz wenige einer älteren Zeit zuschreiben, für die wir bis zum Ausgange des 13. Jahrhunderts in Nachbildungen auf alten Gemälden noch einen sicheren Anhalt haben. Aber aus der Verwandtschaft mit den Stoffen dürfen wir den Schluss ziehen, dass auch die Entstehung dieser Teppichmuster noch in eine sehr viel frühere Zeit zurückgeht.

Die späteren Gattungen dieser älteren Teppiche, die wir, da die Araber selbst kein künstlerisch produzirendes Volk waren, am richtigsten wohl als sarazenische bezeichnen können, zeigen in der Bildung der Blumen und Blätter, in dem Vorkommen der chinesischen Wolke (als Wolkenband), in dem Verhältnis der Borte zum Innenfelde und in manchen kleinen Einzelheiten noch Verwandtschaft zu den persischen Teppichen der Safidenzeit; sie haben von ihnen Einflüsse erhalten und umgekehrt auf sie zurückgewirkt. Erst vom 15. Jahrhundert aufwärts macht sich die einschneidende Verschiedenheit immer stärker geltend. In der Betrachtung der einzelnen Muster, soweit uns solche aus erhaltenen Teppichen oder Nachbildungen in Bildern bisher bekannt sind, wollen wir zunächst wieder die späteren, den persischen Teppichen nahe verwandte charakterisieren und im Bilde vorführen und zum Schlusse auf die älteren Gattungen, namentlich auf die früheren Tierteppiche, eingehen.

Ein durch seine stilisierten Blumen und reichen Farben besonders schönes Muster, das dieser späteren Zeit, etwa der Mitte oder der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehört, kommt in Bildern meines Wissens nicht vor, fand sich aber früher gelegentlich in italienischen Kirchen und auf den Bazaren des Ostens. Von grossen, vollen, bald sternartigen, bald päonienartigen Blumen ziehen sich schräg durch das Bild magere Ranken, die abwechselnd Vasen mit einem leichten Blumenbouquet oder grosse Blumen einschliessen. Unter letzteren fällt namentlich eine schön stilisierte Lilie auf, etwas voller, aber sonst sehr ähnlich wie in dem bekannten Wappen der Stadt Florenz. Zwischen diesen grossen Blumen ranken magere Stengel mit einer Fülle zierlicher kleiner Blumen von mehr naturalistischer Bildung, sodass man Astern, Glockenblumen u. a. daraus zu erkennen glaubt. Gelegentlich sind statt der Blütenstengel die ganzen Pflanzen, sogar mit Andeutung der Wurzel in gleicher Weise an-



Abb. 51.
Sogen. Vasenteppich im österreichischen Handelsmuseum, Wien.

gebracht. Bei den frühesten dieser Teppiche finden wir gelegentlich noch das chinesische Tschielement, schneckenartig aufgerollt zwischen oder an Stelle der Blumen; so in einem schönen Fragmente des österreichischen Handelsmuseums (Abb. 51). Die Borte ist in der Regel schmal und aus grossen Arabesken gebildet, die eine Blume einrahmen, beide im Inneren besonders reich mit rankenden Blümchen und kleinen Streublumen bedeckt. Ausser dem genannten Museum besitzen das Berliner Kunstgewerbemuseum, Baron von Tucher, Dr. Fritz Sarre (Abb. 52) und andere Sammler, namentlich in England, vereinzelte schöne Exemplare dieser Gattung von Teppichen, die regelmässig in ziemlich gleicher Grösse (etwa $5 \times 2^1/_2$ Meter) vorkommen. Eines der seltenen kleineren Exemplare, besonders fein in Zeichnung und Farbe, war auf der Wiener Teppichausstellung 1891 zu sehen (Abb. 53).

Die schräg laufenden Ranken sind so dünn und auch in der Farbe so wenig auffällig, dass diese Einrahmung kaum ins Auge fällt und das Muster wie ein mehr oder weniger streng verteiltes Streublumen-



Abb. 52.
Sogen. Vasenteppich im Besitz von Dr. Fritz Sarre in Berlin.



Abb. 53.
Sogen. Vasenteppich im Besitz von W. Ginzkey, Wien.



Abb. 54.
Seidenteppich mit Pflanzendekor im Musée des Arts décoratifs zu Paris.

muster erscheint, ähnlich dem etwas jüngeren schönen persischen Muster, von dem wir Abbildungen in Nr. 29 gegeben haben. Sehr verwandte Anordnung, in der jedesmal ein paar Blumen an einem einzelnen Stengel zwischen stärker ausgebildetem Riemen- oder Flechtwerk dargestellt sind, finden wir in kleineren Seidenteppichen des 17. Jahrhunderts, wie solche u. a. im Besitze des Musée des Arts décoratifs in Paris (Abb. 54), des Kaiserlichen Hofstaates in Berlin, des österreich. Handelsmuseums (Abb. 55), von George Salting in London sich finden. Die Blumen sind hier schon stark naturalistisch gebildet, im Anschlusse an gleichzeitige Muster von Seiden- und Sammetstoffen, deren Charakter sich diese Teppiche schon zu sehr nähern. Ein altertümlicherer schöner Seidenteppich dieser Richtung, in dem zierliche Pflanzen mit ihrem vollen Blumenschmucke auf dunklem Grunde ohne jede Einrahmung regelmässig wechseln, dazwischen vereinzelt kleine Vögel, die schmale Borte mit einer volleren Blume zwischen zierlichen Arabesken, befand sich in der Sammlung Albert Goupil zu Paris (versteigert 1888) eine Arbeit, die jedenfalls noch dem 16. Jahrhundert angehört.

In vereinzelten kleinen Wollenteppichen sind verschiedene Bäume in reichem Blüten- oder Blätterschmuck, auf denen sich kleine Vögel wiegen, wechselnd über das dunkelfarbige Innenfeld verteilt, deren Zwischenräume einzelne stilisierte Blumen an Ranken füllen, während die schmale Borte ein einfaches eckiges Rankenwerk mit einer wechselnden offenen oder geschlossenen Blüte schmückt.

Ein solcher Teppich, von geringem Umfang, noch vom Ende des 16. Jahrhunderts, befand sich in der Versteigerung



Abb. 54.
Persischer Wollenteppich mit Pflanzendekor im österreichischen Handelsmuseum, Wien.

der Bardinischen Sammlung zu London (1898, Abb. 56). Bruchstücke eines ähnlichen, besonders feinen Teppichs, der sich in der Moschee zu Ardebil befand, besitzt Dr. Sarre in Berlin (Abb. 55, nach einer Zeichnung des vollständigen Teppichs). Er gehört schon einer etwas vorgeschrittenen Zeit an. Jene Teppiche mit regel-

mässig wiederkehrenden Blütenstauden in wenig auffallender Rankeneinrahmung, wie wir sie eben kennen lernten, haben ihre stilvollen Vorläufer in einer Gattung von Teppichen, von denen mir bisher nur zwei Exemplare vorgekommen sind, eines davon nur ein Bruchstück. In Gemälden habe ich Nachbildungen derselben nicht gefunden. Verhältnismässig grosse, lang gestreckte Felder, in eine grössere und kleinere Hälfte geteilt, von eigentümlicher Form und rundlicher Auszackung, stehen, mehrmals wiederkehrend und wechselnd nach oben oder nach unten gewendet, zu vier nebeneinander, die beiden äusseren durch die Borte abgeschnitten und nur wenig sichtbar; im Inneren haben sie im grösseren Abschnitte eine grosse, prächtig stilisierte sarazenische Blume, im kleineren eine kleine Blume von gleichem Charakter, beiderseits eingerahmt durch eine Ranke mit kleinen Blüten. Die zwischen diesen Feldern entstehenden Abschnitte füllt jedesmal ein voller Blütenzweig an starkem Stengel; die kleinen Blüten der Mandel und die Früchte der Granate gleichend, bieten in ihrer mehr naturalistischen Bildung einen feinen Gegensatz zu den stilisierten sarazenischen Blumen. In beiden Teppichen finden wir die Blütenzweige der gleichen Sträucher, jedesmal in einer Zone die gleichen, die denen der nächsten Zone entgegengesetzt gegenübergestellt sind. Die Borten sind verschieden: in dem einen Teppiche (Abb. 57) eine schön bewegte, auch in den Ecken richtig ausgebildete Zeichnung der breit und kantig stilisierten Blume zwischen der Arabeske; in dem Bruchstücke eine offene sternartige Blume mit der geschlossenen sarazenischen Blume wechselnd und durch eckige Stengel mit wenigen mittelgrossen Blüten oder Blättern verbunden.

Der durchaus eigenartige, grosse Stil in der Erfindung und Zeichnung des Dekors macht sich auch in der Färbung geltend, die ebenso reich wie frisch und lebendig ist, in ziemlich hellen, reinen Farben von höchst pikanter Mischung und Zusammenstellung. Von den Teppichen aus der Safidenzeit ist diese Gattung grundverschieden, selbst von den ältesten grossen Wollenteppichen, die um die Wende des 15. und des 16. Jahrhunderts etwa gleichzeitig mit diesen Knüpfarbeiten entstanden. Spuren ihres Einflusses entdecken wir aber trotzdem in einzelnen der am Hofe der Safiden gefertigten Teppiche. So in dem schönen Teppiche im Besitze der Gräfin Clam-Gallas in Wien (vgl. Abb. 26), der auch in der Einteilung in zahlreiche kleine Felder von eigentümlicher Form auf solche abweichende altertümliche Teppiche zurückgeht, und dessen Blütenzweige an starkem

Abb. 55. Persischer Seidenteppich mit Baummuster im Besitz von Dr. Sarre, Berlin.

Stengel mit dem Dekor dieser Art von Teppichen die grösste Aehnlichkeit hat. Aehnliche volle Blütenzweige sehen wir auch in dem Teppiche Nr. 13 und noch in den oben (vgl. Abb. 51 und 53) besprochenen Knüpfteppichen mit den Bouquets in Vasen. Wahrscheinlich haben wir sie als verhältnismässig späte Ueberreste einer viel weiter hinaufreichenden Gattung von Knüpfarbeiten zu betrachten, deren Heimat wir nach der Verwandtschaft mit den auf assyrischen Reliefs vorkommenden Teppichen nach Mesopotamien zu versetzen uns versucht fühlen könnten, wenn Schlüsse aus verhältnismässig so späten Arbeiten auf eine zwei Jahrtausende früher liegende Zeit nicht zu phantastisch wären. Verwandtschaft mit kleinasiatischen oder syrischen Arbeiten scheinen sie mir jedenfalls nicht zu haben; auch dass nur so wenige davon nach dem Westen kamen (das Bruchstück befand sich in einer italienischen Kirche, der grössere Teppich wurde von einem Londoner Teppichhause aus dem Osten importiert), und dass sie in Bildern überhaupt nicht vorkommen, spricht gegen ihre Entstehung im äussersten Westen von Asien, während das Eindringen einzelner charakteristischer Motive ihres Dekors in die persischen Teppiche ihre Entstehung in der Nähe von Persien, wenn nicht in einer westlichen Provinz Persiens (denn chinesischer Einfluss findet sich gar nicht darin) wahrscheinlich macht. Ein Teppich im Kunstgewerbemuseum zu Berlin von etwa 1600 (Abb. 58) zeigt dieselbe Disposition der Felder und ähnlichen, bereits zu eckigen und fast geometrischen Formen erstarrten Pflanzendekor.

In Beziehung zu dieser Gattung von Teppichen steht ein bisher nur in wenigen Exemplaren bekanntes Muster von hohem Interesse, das den ähnlichen Dekor mit grossen Blütenzweigen und kleinen Schildern mit Blütenranken in Feldern zeigt, deren Einrahmung Kanäle und kleine Teiche an den Schneidungspunkten, mit Fischen und Enten darauf, bilden. Der eine dieser



Abb. 56.
Wollenteppich mit Baummuster im Besitz von St. Bardini, Florenz.

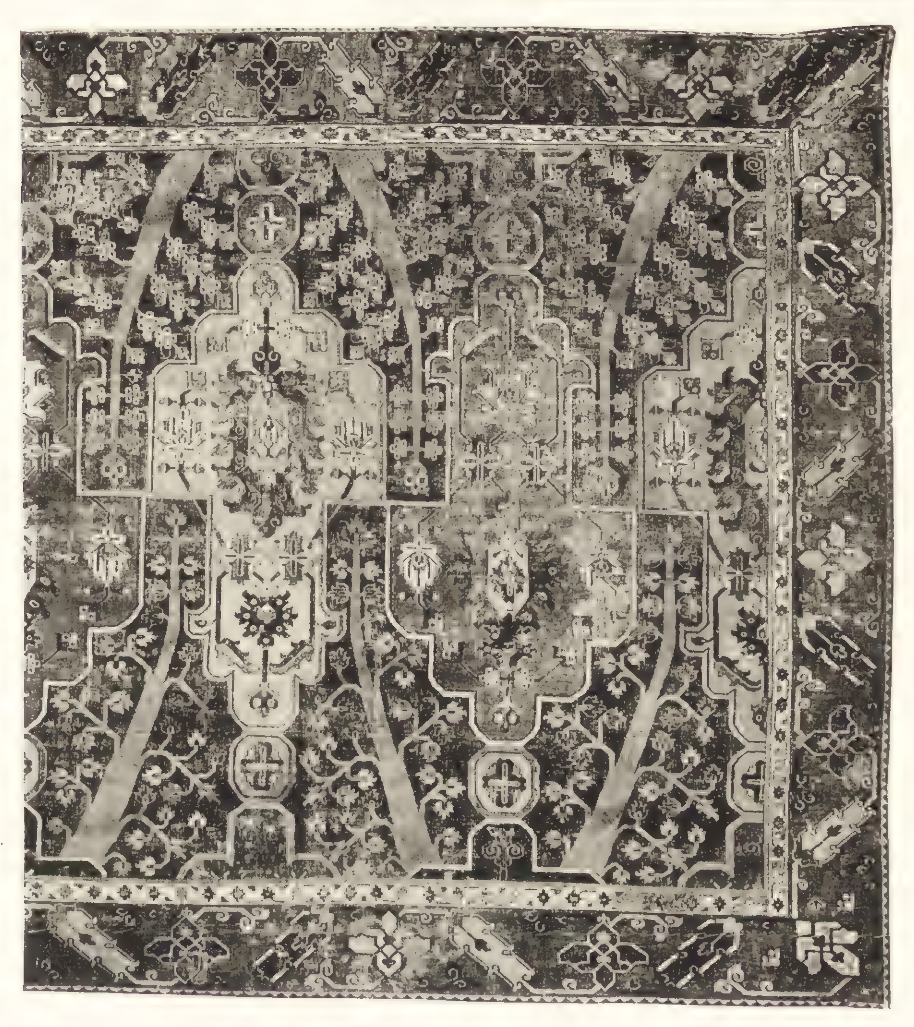


Abb. 57. Vorderasiatischer Wollenteppich im Besitz von Dr. Bode, Berlin.

Teppiche, im Besitze von Dr. Albert Figdor zu Wien (Abb. 59), ist ein kostbarer Luxusteppich, wie sie uns sonst von dieser Art von Teppichen mit Mustern in kleinen Feldern und aus so früher Zeit kaum noch erhalten sind. Er ist zwar in Wolle geknüpft, aber in sehr kunstreicher Art, so dass er den Glanz von Seide hat; an zahlreichen Stellen ist, namentlich in die Pflanzen und Tiere, wie in die Wolle, Gold und Silber eingewebt. Dies ist in der gleichen lockeren Weise geschehen, wie in den sogen. Polenteppichen, wodurch die Metallfäden zwar sehr rasch abgenutzt werden, aber auch zusammen mit der tiefen, leuchtenden Farbe der Knüpfarbeit eine sehr glänzende, malerische Wirkung hervorbringen. In den Blütenranken wiegen sich allerlei bunte Vögel und in zwei Feldern bewegt sich unter den Bäumen je ein unbestimmbarer Vierfüssler. Die ganz schmale Borte, die beiderseits nur mit einem schmucklosen Bande eingerahmt ist, zeigt ein dünnes Rankenwerk mit wechselnd offenen und geschlossenen Blumen zwischen schmalen Blättern. Ein paar andere, viel jüngere Teppiche, von eckigerer Zeichnung und derberer Technik, im Besitze von Mr. Sidney Colvin in London und Dr. Sarre in Berlin, haben neben den kleinen quadratischen Feldern ein grösseres Mittelfeld, auf das von allen vier Seiten ein breiter von Fischen belebter

Kanal zuströmt, während die kleineren Felder durch schmale Streifen mit kleinen Pflanzen eingefasst sind und die Borte in ähnlicher Weise cypressenartige Bäume zwischen blühenden Pflanzen zeigt. Ein anderer verwandter Teppich befand sich kürzlich im Berliner Kunsthandel.

Nicht mit Unrecht hat man in diesen Teppichen die in den Stil der orientalischen Teppiche übertragene Darstellung eines Gartens mit seinen Blumenbeeten, kleinen Fischbassins und Bächen erkennen wollen, wie eine solche in einem besonders kostbaren Teppiche von kolossalem Umfange



Abb. 58.
Vorderasiatischer Wollenteppich im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.



Abb. 59.
Persischer Wollenteppich mit Gartenmuster im Besitz von Dr. Albert Figdor zu Wien.



Abb. 60.
Kleinasiatischer Wollenteppich im Besitz von Dr. Bode, Berlin.

(mehr als 1000 □ m) durch die arabischen Schriftsteller überliefert ist: der sogen. Frühling des Cosro, welcher bei der Plünderung des Palastes der Sassaniden in Ktesiphon 637 den Arabern in die Hände fiel, und dessen Wert auf mehr als 3 Millionen Mark geschätzt wurde. Wenn dieser berühmteste Teppich des frühesten Mittelalters nicht nur an Kostbarkeit, sondern auch im Stile zweifellos sehr verschieden war von den eben beschriebenen Teppichen, so ist doch schon die Wiederkehr desselben Motivs und die Wiederholung mancher Einzelheiten fast ein Jahrtausend nach der Entstehung jenes Prachtteppichs unter Cosro I. ein merkwürdiger Beweis für die Stärke der Tradition im Orient, die bei den Knüpfarbeiten ganz besonders zur Geltung kommt. —

Abb. 61. Kleinasiatischer Wollenteppich im Besitz von Baron von Tucher, Rom.

Ein sehr abweichendes Muster, von dem mir nur ein Exemplar bekannt ist (Abb. 60), das aber für die vorausgehende wie für die spätere Zeit von eigentümlicher Bedeutung ist, zeigt die erstarrten Pflanzenformen seines Dekors schon in starker Umbildung zu geometrischen Formen. Von einer sternartigen Blume führen nach beiden Seiten eckige Ranken mit mageren, kaum als solche erkennbaren Blättern und Blüten bis zu einem ähnlichen kleineren Sterne, von dem sie sich in gleicher Weise weiterranken. Das übereck stehende rhombusartige, offene Feld, das diese Ranken umschliessen, füllt eine sehr grosse offene Blume oder ein blumenartiger Stern mit zackigen Rändern und zierlicher Zeichnung im Innern. Die Borte zeigt das Wolkenband mit den Streublumen dazwischen, genau so wie sie häufig bei früher genannten Teppichen (Abb. 38 und 39) vorkommt, mit denen er auch die reiche brillante Färbung gemein hat. Der Grund des Innenfeldes ist, was bei frühen Teppichen sehr selten ist, ein tiefes Blau; die Grundfarbe der Borte und der grossen sternartigen Blumen ist zinnoberrot; der Dekor zeigt helles Gelb, verschiedenes Grün, helles Blau, lachsfarbenes Rot und Weiss. Die Heimat dieses Teppichs ist daher mit Wahrscheinlichkeit in dasselbe Gebiet zu setzen, welchem jene anderen Teppicharten angehören, und auch die Zeit der Entstehung wird etwa die gleiche sein. Das Schema der Zeichnung des Innenfeldes findet sich aber schon fast genau so in den altertümlichen, barbarischen Tier-

teppichen aus der Zeit der Mongolenherrschaft, die wir noch kennen lernen werden (vgl. Abb. 75), und im Laufe des 17. Jahrhunderts hat man in Smyrna für die für Europa bestimmten eigentümlichen „Smyrnateppiche" auch dieses Muster mit Vorliebe nachgebildet. Nach der Zeichnung der Borte haben wir die Entstehung dieses Teppichs bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts anzusetzen.

* * *

Schon in diesem letztgenannten, etwa ein Vierteljahrhundert älteren Teppich zeigt sich den zuerst beschriebenen (Abb. 34) gegenüber die Neigung zu einer Umbildung der Verschlingungen von Pflanzenformen in ein geometrisches Muster; denn die Blüten und Blätter lassen sich oft als solche kaum noch erkennen. Je weiter wir im 16. Jahrhundert zurückgehen, um so stärker erscheint diese Neigung, und im 15. Jahrhundert finden wir fast nur noch rein geometrische Muster. Freilich lässt sich auch in diesen bei genauerem Studium meist noch ihre Entstehung aus vegetabilischem Ornament nachweisen.

Dies gilt vor allem von einem Muster, welches in zahlreichen Teppichen nach Europa eingeführt worden ist, sodass sich jetzt noch Hunderte von Originalen desselben nachweisen lassen; auch kommt es in alten Gemälden weit häufiger vor als irgend ein anderes Teppichmuster (Abb. 61). Aus den Bildern lässt sich zugleich eine ungewöhnlich lange Dauer der Fabrikation dieses Musters in wenig veränderter Zeichnung nachweisen; nahezu durch zwei volle Jahrhunderte können wir dasselbe in Bildern verfolgen. Dem Muster dieses Teppichs liegt das in völlig eckige Formen erstarrte Rankenwerk mit der vollen als Granate bezeichneten Blume und der „Arabeske" zu Grunde, wie es namentlich die eingangs beschriebenen persischen Teppiche aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts in besonderer Schönheit aufweisen (vgl. Abb. 34). Diese Zeichnung bedeckt wie Flechtwerk das ganze Innenfeld. Die Borte zeigt in frühester Zeit in der Regel ornamental umgestaltete und verwendete kufische Schriftzeichen, die allmählich zu eckigem Bandwerk werden; später tritt, ähnlich wie in verschiedenen früher besprochenen stilisierten Pflanzenmustern (vgl. Abb. 45) eine aus wechselnden Feldern mit herbem Pflanzenornament bestehende Einrahmung oder ein mageres Pflanzengewinde, gelegentlich auch das Wolkenband an ihre Stelle; im Verlauf des 17. Jahrhunderts wird die Zeichnung, sowohl im Innenfelde, wie in der Borte, immer unverständlicher und roher, die Knüpfarbeit lockerer und geringer. Die Wahl der Farben ist eine



Abb. 62.
Kleinasiatischer Wollenteppich im Besitz von Dr. Bode, Berlin.

ebenso typische wie das Muster und hat denselben derben Charakter: ein im Innenfeld ziemlich heller roter Grund mit gelber Zeichnung (worin einige blaue und gelegentlich auch grüne Töne), in der Borte auf blauem oder grünem Felde eine Zeichnung von verschiedenen Farben. Gelegentlich ist der Grund verschiedenfarbig, sodass Muster entstehen, die dem in No. 39 abgebildeten ähnlich sind (Abb. 62).

Die ältesten Bilder, auf denen ich dieses Muster gefunden habe, sind Werke der venezianischen Schule; Bilder von Lorenzo Lotto, Girolamo de' Libri (im S. Giorgio in Braida, um 1520, und im Museo Civico zu Verona, datiert 1530), bei Luca Longhi (von 1542), das dem Bronzino nahestehende angebliche Porträt des Cesare Borgia, das aus der Galerie Borghese 1891 in die Sammlung von Baron Alphonse Rothschild übergegangen ist (um 1535) u. a. m. Ausserordentlich häufig kommt dasselbe dann bei späteren niederländischen Künstlern vor, bei den Vlamen wie bei den Holländern. Jan Brueghel, Frans Francken, Cornelis de Vos, Simon de Vos, Hendrik van Steenwyck und andere Antwerpener Maler haben offenbar selbst verschiedene solche Teppiche besessen; so oft bringen sie sie auf ihren Bildern an. Und ebenso häufig waren dieselben in den Ateliers der holländischen Künstler, wie die Gemälde eines G. Metsu, G. Terborch, Jan Steen, B. Fabritius, G. Bronckhorst, Nic. Maes, P. de Hooch, G. Schalken und mancher anderer zur Genüge beweisen. Später wie bis gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts vermag ich das Muster, das noch bald nach der Mitte des 17. Jahrhunderts in Holland am verbreitetsten war, in Gemälden nicht mehr nachzuweisen.

In der Flächenfüllung diesem Muster verwandt ist eine früher im italienischen Handel nicht selten, gelegentlich auch in Süddeutschland und in der Türkei vorkommende Teppichart, die die alten sarazenischen Pflanzenformen wieder in eigenartiger Weise zu mathematischer Regelmässigkeit erstarrt zeigt. Die Entstehung dieses Musters (Abb. 63), das rhomboidische Figuren (als nach zwei Seiten orientierte Vögel gedeutet, doch eher wohl aus vegetabilischen Formen abzuleiten) in regelmässiger Anordnung zwischen Streublumen zeigt, weiss ich nicht nachzuweisen, da dasselbe mit keinem anderen Muster nähere Verwandtschaft hat und gleichfalls in der Zeichnung durchaus konstant bleibt. Die Entstehungszeit dieses Teppichs ergiebt sich durch das Vorkommen auf einem Gemälde des Varotari in der Galerie der Eremitage zu St. Petersburg (um 1625) und auf einem Deckenbild des Peter Candid in der Residenz zu München, das um das Jahr 1600 gemalt wurde; danach werden wir die Fabrikation dieser Teppichgattung etwa in die zweite Hälfte des 16. und in den Anfang des 17. Jahrhunderts zu setzen haben.

Die Borte dieses Teppichs zeigt entweder das Wolkenband zwischen dünnen Ranken mit kleinen Streublumen oder eine eigentümliche Zeichnung von Dreiecken in wechselnder Stellung, wie in der beigegebenen Abbildung, in der sich die ganz zu mathematischen Gebilden erstarrte grosse sarazenische Blume zwischen der verkrüppelten Arabeske erkennen lässt. Dieselbe Borte findet sich einmal vereinzelt in einem Gebetteppich aus gleicher Zeit im National-Museum zu München, sowie häufig bei einem selteneren Muster, das im Innenfelde in gleichmässiger Wiederkehr drei kleine übereinandergestellte Kugeln über zwei schmalen Bändern zeigt (Abb. 64). Wie das eben beschriebene Muster, ist auch dieses regelmässig auf weissem Grunde und hat eine Zeichnung in reichen kräftigen Farben. Da diese eigentümliche Zeichnung, über deren Deutung ich mich später auszusprechen habe (S. 133), auf datierbaren Stoffen des 16. Jahrhunderts vorkommt und da die Bordüren in beiden Teppicharten übereinstimmen, so muss man auch diese Gattung wieder in das vorgeschrittene 16. Jahrhundert versetzen.

Während das vorher beschriebene Muster (Abb. 63) flechtwerkartig das ganze Innenfeld des Teppichs ausfüllt, finden wir bei einer etwas älteren Teppichgattung,

die gleichfalls in Bildern häufig vorkommt, sternartige Muster mit solchen von komplizierter kreuzartiger Form gleichmässig in Zonen über das Feld verteilt (Abb. 65). Die Sterne haben eine ganz regelmässige Form, die durch eine stabartige zierliche, eckig brechende Bandverschlingung eingerahmt ist, während sich in dem Kreuze noch die ursprünglich vegetabilischen Formen erkennen lassen: aus dem Viereck entwickelt sich hier nach allen Seiten die „Arabeske“ in magerer bandartiger Form.



Abb. 63.
Kleinasiatischer Wollenteppich mit rhomboidischem Muster im Besitz von Dr. Bode, Berlin.



Abb. 64.
Kleinasiatischer Wollenteppich im Besitz von Dr. Bode, Berlin.

Kleine, gleichfalls achteckige Sterne in kaleidoskopischer Zeichnung und von rein geometrischer Form sind als Füllungen zwischen den grossen Sternen angebracht. Die Borte zeigt meist ein zierlich verschlungenes Bandwerk, in weiss auf farbigem Grunde; anfangs in Nachahmung kufischer Buchstaben, später als reines Stabwerk gebildet. Gelegentlich kommen kleine geometrische Figuren oder Rosetten mit Sternen wechselnd als Zeichnung der Borte vor; nur in frühester Zeit auch

eine magere Blattranke. Die Einrahmung der Borte zeigt neben eckigem Band- oder Stabwerk zuweilen das Zackenornament, das den Mauerzinnen ähnlich ist.

Diese Gattung von Teppichen, von reicher und kräftiger Färbung (meist auf rotem oder trübem grünen Grunde), ist mir in Originalen ebenso häufig in Tirol und Süddeutschland wie in Italien, dagegen bisher nicht in Spanien vorgekommen. Auf Bildern lässt sie sich etwa von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts verfolgen; vorwiegend auf italienischen, aber auch auf einzelnen deutschen Bildern. Es seien einige der bedeutendsten, in denen die Zeichnung des Teppichs besonders gut zu erkennen ist, hier aufgezählt: Mantegnas berühmtes Madonnenbild in S. Zeno zu Verona vom Jahre 1459, Carpaccios Ursulacyclus (1495) in der Akademie zu Venedig, Pinturicchios Fresken der Libreria zu Siena von 1505, ein paar Madonnenbilder von Dom. Ghirlandajo in der Akademie zu Florenz (um 1480) und von Seb. Mainardi in der Galerie zu Neapel, Raffaellinos frühes Madonnenbild in der Berliner Galerie, die Familie des Licinio Pordenone in Hampton Court (vom Jahre 1524), Bassanos Madonnenbild in der Pinakothek zu München, H. Holbeins Porträt des Gisze von 1532 in der Berliner Galerie und seine „beiden Gesandten" in der National-Gallery zu London (um 1533), das Fresko des Piero della Francesca in San Francesco zu Rimini (vom Jahre 1451), die Verkündigung von Baldovinetti in San Miniato vor Florenz (um 1460), das frühe Meisterwerk des Credi im Dom zu Pistoja (um 1480), Ercole Robertis thronende Madonna in der Brera zu Mailand (um 1480) und ebenda Bilder von Francesco Bonsignori und von Gaudenzio Ferrari, Mantegnas Fresken im Kastell zu Mantua (bald nach 1460), Badiles Madonnenbild im Museum zu Verona (von 1546) und ein männliches Bildnis von Parmegianino aus gleicher Zeit im Museum zu Neapel u. a. m. Nur einmal ist mir ein Teppich dieses Musters, und zwar genau in der älteren Zeichnung, auf einem wesentlich jüngeren



Abb. 65.
Kleinasiatischer Wollenteppich mit geometrischem Muster im Besitz von Dr. Bode, Berlin.

Bilde vorgekommen: auf einem grossen Porträtstück von Gildemeistern der Stadt London in der National Portrait Gallery zu London. Dies Bild, das Werk eines in England arbeitenden Niederländers, wurde im Jahre 1604 gemalt. Das ungewöhnliche Vorkommen dieses Teppichs auf einem so viel späteren Bilde erklärt sich wohl daraus, dass der Künstler die biederen Bürger Londons in ihrem Gildezimmer darstellte, in dem der Teppich schon durch eine Reihe von Jahrzehnten als Tischdecke gedient hatte. Dieses Teppichmuster bleibt durch ein volles Jahrhundert bis auf kleine Abweichungen fast unverändert. Nur ausnahmsweise kommen Varianten vor, wie auf einem Madonnenbilde von Pinturicchio in der Londoner Galerie und in einem sehr altertümlichen Original auf gelbem Grunde im Berliner Kunstgewerbemuseum; in letzterem erscheint das Muster in einer noch nicht typisch ausgebildeten Form.

Abb. 66. Vorderasiatischer Wollenteppich im Besitz von Alfred Beit, Hamburg.

Ein anderes Muster ist etwas jünger als die vorgenannten und kam in Originalen bis vor kurzem nicht selten im italienischen Kunsthandel vor. Die beistehende Hochätzung (Abb. 66) zeigt die zierliche Zeichnung, in der sich erstarrte vegetabilische Formen mit reinen Linienornamenten in eigentümlicher Weise kaleidoskopisch mischen. Den kompakten inneren Stern umgeben ganz herb stilisierte kleine Cypressen, Rosetten oder Blumen. Der Grund dieser Teppiche ist regelmässig ein helles Kirschrot, worin das Muster in Himmelblau eingezeichnet ist, das auch die Grundfarbe der Borte ist. Das Muster der Borte ist bald das Wolkenband mit Streublumen dazwischen, bald eine Ranke mit der sarazenischen Blume zwischen den Arabesken von magerer Form, oder es besteht, in der oft erwähnten Weise, aus wechselnden Feldern von länglicher und rundlicher Form mit Pflanzenornamenten darin. Auf Bildern kenne ich dieses Muster in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: auf dem schon genannten Altarbilde von Lorenzo Lotto in S. Giovanni e Paolo zu Venedig (um 1530) und auf einem etwa gleichzeitigen Altarbilde von Torbido in der Akademie zu Wien. Auch der Teppich

auf dem schönen Bildnis von Moretto in der Pinakothek, das wenig später entstanden ist, scheint dasselbe Muster zu haben.

In besonders mannigfaltiger und phantasievoller Weise sind solche geometrische Muster in den Teppichen des 15. Jahrhunderts ausgebildet worden. Zeugnis dafür geben die Gemälde dieser Zeit, italienische wie niederländische, in der schönem und reichem Muster, Abb. 70) findet, ist ein Porträtstüek der Sof. Anguissola in der Galerie Raczynski in Berlin vom Jahre 1560; die Malerin benutzte hier jedoch augenscheinlich einen Teppich, der bereits mehrere Jahrzehnte alt war. Da in diesen Gemälden das Muster, wenn es nicht (wie bei den Venezianern, namentlich bei Carpaccio) nur flüchtig in seiner malerischen Wirkung wiedergegeben ist,



Abb. 67.
Kleinasiatischer Wollenteppich mit geometrischem Muster im Besitz von Dr. Bode, Berlin.

wir häufig Teppichen dieser Art begegnen, die fast immer neue Muster aufweisen. Die Bilder von Hans Memling sind ganz besonders reich an solchen Mustern, andere finden sich bei Baldovinetti, Ghirlandajo, Raffaellino del Garbo, Crivelli, Carpaccio, Foppa und zahlreichen gleichzeitigen Malern; im Anfange des 16. Jahrhunderts namentlich bei Hans Holbein. Das jüngste Bild, in dem sich ein Teppich dieser Art (und zwar ein solcher mit besonders

in auffallend regelmässigen, strengen Formen gezeichnet ist, während die wenigen bisher bekannt gewordenen Originale, die ich beistehend abbilde (Abb. 67—69) eine freiere, flüchtigere Behandlungsweise aufweisen, so ist es sehr wahrscheinlich, dass die alten Künstler dieselben regelmässiger gezeichnet haben, als ihre Vorlagen in Wirklichkeit ausgeführt waren, dass einzelne derselben aber auch durch kleine Veränderungen und das Streben nach Verein-



Abb. 68.
Kleinasiatischer Wollenteppich mit geometrischem Muster im Besitz von Dr. Bode, Berlin.

fachung die orientalischen Muster mehr oder weniger verunstaltet haben. Dies gilt namentlich für Jan van Eyck und seinen Schüler Petrus Cristus, die gotische Motive darin einschmuggelten; es gilt auch für verschiedene altitalienische Meister, wie unter anderen eine kleine Tafel des Fra Angelico in der Akademie zu Florenz, Piero della Francescas Altarbild mit Federigo von Urbino in der Brera, Baldovinettis Madonnenbild und seine Verkündigung in den Uffizien und ein Fresko des Foppa vom Jahre 1485 in der Brera zur Genüge beweisen. Völlig zuverlässig ist Holbein, der seine Treue der Wiedergabe auch auf die orientalischen Teppiche erstreckt, für deren Anbringung auf seinen Bildern er eine besondere Vorliebe besass. Teilweise gilt dies auch für Memling, bei dessen thronenden Madonnen der Teppich zu Füssen der Maria nur selten fehlt. Die Farben dieser Teppiche sind reich und kräftig; die Grundfarbe ist meist gelb oder rot, die Borten sind schmal und von zierlicher, eckiger Zeichnung, die zuweilen noch ihre Entstehung aus Pflanzenformen erraten lässt. Die Teppiche sind meist klein; das Muster des Innenfeldes kehrt in der Regel vier- oder sechsmal darin wieder.

Unter den zahlreichen Mustern dieser Art (Abb. 71 u. 72), die sich sämtlich mehr oder weniger durch kunstreiche Verschlingungen ihrer kaleidoskopischen Figuren, wie durch Reichtum und Kraft der Farben auszeichnen, ist das eine (Abb. 71) von besonderem Interesse, weil hier einer der beiden Sterne, welche in dem oben beschriebenen Muster (Abb. 65) in regelmässiger Folge wiederkehren, in ganz ähn-

licher Zeichnung das alleinige Muster bildet und noch deutlicher als dort den Ursprung aus vegetabilischer Zeichnung erkennen lässt.

Etwa gleichzeitig mit den frühesten uns bekannten Teppichen mit geometrischen Mustern treten wieder Teppiche mit Tieren auf. Nur ganz vereinzelte Originale dieser Art sind auf uns gekommen; auch die Zahl der Gemälde, auf denen sie angebracht sind, ist eine sehr beschränkte. Da meines Wissens auf diese Klasse von Teppichen die Aufmerksamkeit noch von keiner Seite gelenkt worden ist, gehe ich auf die wenigen erhaltenen Stücke etwas näher ein.

Statt des grossen, einheitlichen Musters in den Teppichen der Safidenzeit, finden wir hier, wie bei den Teppichen mit geometrischen Mustern, eine Reihe kleinerer Felder vereinigt, in denen in regelmässiger Wiederkehr je ein einzelnes oder zwei sich gegenüberstehende gleiche Tiere dargestellt sind. Diese sind streng stilisiert und zuweilen so barbarisch gezeichnet, dass sie kaum als solche zu erkennen oder in ihrer Art zu bestimmen sind. Der reiche blumige Grund, in welchen dort die Tierdarstellungen verwebt sind, fehlt hier entweder ganz oder ist sehr eingeschränkt; die Tiere heben sich scharf auf einfarbigem, ungemustertem Grunde ab, auf dem höchstens vereinzelte eckige Blümchen oder Ornamente zur Füllung angebracht sind. Statt der breiten, reichen Bordüre finden wir hier nur eine schmale Borte mit magerem und streng stilisiertem Rankenwerk, Bandornament oder kurzen, dekorativ angeordneten und sich wieder-



Abb. 69.
Kleinasiatischer Wollenteppich mit geometrischem Muster im Besitz von Dr. Bode, Berlin.

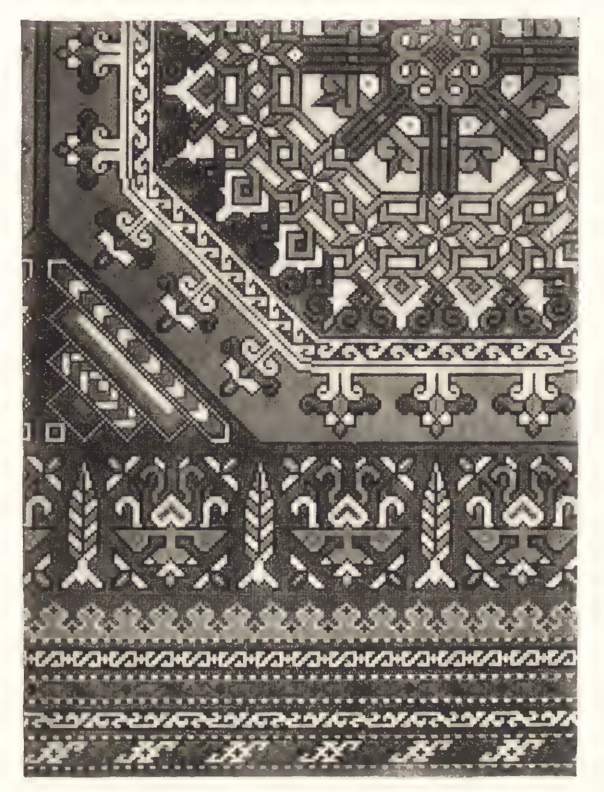


Abb. 70. Teppich auf einem Bilde der Sof. Anguissola.

der Typus, die Zeichnung und Stilisierung sind grundverschieden und lassen auf eine wesentlich frühere Zeit schliessen. Dies beweist auch das Vorkommen einiger ähnlich disponierter (schon früher erwähnter) Tierteppiche aus der Zeit der Safiden, deren ganz abweichender Pflanzendekor einer weit spätern Zeit und ganz verschiedenen Kunst angehört. Der eine zeigt abwechselnd Felder mit dem Kampfe zwischen dem Drachen und dem Phönix auf blumigem Grunde und kleinere, abweichend geformte Felder mit Blumengewinden; der andere hat abwechselnd ein Pfauen- und ein Fasanenpaar in den Feldern (vgl. Abb. 25 und 26).

Auch in diesen mittelalterlichen Teppichen kommen unter den Tieren, welche wir auf ihnen dargestellt finden, einige deutlich als chinesische Fabelwesen kenntliche vor. Während ihr Vorkommen in

holenden Inschriften; auch fehlt meist der Abschluss durch einen trennenden Streifen nach innen und aussen. Die einzelnen Felder dieser Teppiche sind unter sich durch Streifen von ähnlichem Dekor aus dürftigen geometrischen Figuren oder dürrem und ganz eckig gebildetem Pflanzengewinde getrennt. Die Farben sind kräftige Lokalfarben; der Grund ist vorwiegend gelb, seltener weiss, rot, lila oder schwarz.

Alle diese Eigenschaften geben diesen Teppichen einen ausserordentlich herben und primitiven, gelegentlich selbst barbarischen Charakter. Die Annahme, dass wir darin eine Verwilderung jener im 16. Jahrhundert entstandenen Teppiche mit Tierdarstellungen zu sehen hätten, wird nicht nur ausgeschlossen durch das Vorkommen solcher Teppiche auf Bildern des 14. und vom Anfange des 15. Jahrhunderts, während sie später sich nie mehr auf Bildern finden: auch



Abb. 71. Teppich auf einem Bilde des Hans Memling.

der späteren Zeit sich aus der Vorliebe der Perser für die chinesische Kunst erklären lässt, sind sie hier, trotz ihrer barbarischen Zeichnung, deutlich als chinesische Wappentiere charakterisiert: der aufrecht stehende Drache und der Drache im Kampfe mit dem Phönix sind rohe Nachbildungen des Wappens der Mingkaiser. Die naheliegende Annahme, dass hier chinesische oder mongolische Arbeiten vorlägen, wird dadurch zurückgewiesen, dass diese geheiligten chinesischen Tiere völlig unverstanden wiedergegeben sind und dass sie auch nur ausnahmsweise, neben Tieren verschiedenster Art und vermischt mit solchen Tieren vorkommen, die ohne jede Beziehung zu China und vielmehr von echt sarazenischem Charakter sind.

Die wenigen erhaltenen Teppiche dieser Art zeigen sämtlich jene Einflüsse von China. Einer derselben im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, der in Rom erworben wurde (Abb. 73, aus einer Kirche in Mittelitalien stammend), ist klein; die beiden Felder, die er jetzt noch aufweist (da die Borte an der einen Schmalseite fehlt, ist es wahrscheinlich, dass der Teppich ursprünglich ein Feld mehr enthielt) haben dasselbe Muster: den Drachen im Kampfe mit dem Phönix, freilich in sehr barbarischer, karikierter Zeichnung; die Einrahmung der achteckigen Felder und die schmale Borte zeigen einfache geometrische und eckige, ganz erstarrte Pflanzen-Muster. Die Farben sind ebenso einfach und derb: der Grund ist ein kräftiges Gelb, die Tiere sind blau und rot, die Borte hat rotes Ornament auf schwarzem Grunde. In einer Publikation über altnorwegische Teppichmuster findet sich ein ähnlicher Tierteppich, der in Norwegen gefunden wurde. Dass er nicht orientalische Arbeit ist, ergeben gewisse Einzelheiten; aber er zeigt sich der eben beschriebenen altorientalischen Knüpfarbeit so nahe verwandt, zeigt in Anordnung und Dekor bis in die einzelnen Details so stark orientalische Motive, dass er danach nur als Nachbildung eines echt orientalischen Knüpfteppichs des 13. oder 14. Jahrhunderts angesehen werden kann. Die Beutezüge norwegischer Seeräuber bis an die Ostküsten des Mittelmeeres können sehr wohl sarazenische Waren nach Norwegen gebracht haben.

Ein glücklicher Zufall hat uns gerade diesen Teppich des Berliner Kunstgewerbemuseums, der als Original bisher allein steht, in einer alten Abbildung erhalten, welche den Anhalt zur Bestimmung der Zeit seiner Entstehung giebt. Sie findet sich im Spedale della Scala zu Siena auf dem Fresko der „Hochzeit der Findlinge“ von Domenico di Bartolo, das zwischen 1440 und 1444 entstanden ist (Abb. 74). Das Muster ist fast das gleiche, erscheint in derselben rohen Weise stilisiert und



Abb. 72.
Teppich auf Holbeins Madonna in Darmstadt.

hat in den Ecken ganz ähnliche, aber noch mehr verwilderte Ornamente; nur war dieser Teppich weit grösser und hatte eine breitere Borte und breitere Einrahmungen der einzelnen Felder. Bemerkenswert ist, dass hier schon das zinnenartige Muster vorkommt, das wir in den Borten der sogenannten Polenteppiche und sonst schon mehrfach kennen gelernt haben, und das sich bis in die neueste Teppichfabrikation im Orient erhalten hat.

Abb. 73.
Wollenteppich mit dem Mingwappen im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Ein paar andere, sehr umfangreiche Teppiche zeigen den aufrecht stehenden Drachen abwechselnd mit anderen Tieren; der eine, im Orient erworben, ist im Besitz von Th. Graf in Wien (Abb. 75); ein zweiter (Abb. 76) und das Bruchstück eines dritten waren vor einigen Jahren aus mittelitalienischen Kirchen in die Sammlung des Antiquars Bardini gekommen und befinden sich jetzt wohl in amerikanischem Privatbesitz, ein vierter befindet sich in meinem Besitz. Alle diese Teppiche sind unter sich sehr verwandt. Im letztgenannten, der aus einer Kirche in der Nähe von Venedig stammt, wechseln Streifen von Feldern, die den Drachen enthalten, mit solchen, die ein paar laufende Hirsche (wie es scheint) mit einem Baume zwischen sich wiedergeben; in ersterem sind laufende Stiere, Panther, Hasen und andere Tiere (jedesmal paarweise) neben dem Drachen, in dem Bardinischen Teppich der Drache und das Kilin im Kampfe mit dem Fohu dargestellt. Charakteristisch ist für diese Teppiche, dass, wechselnd mit den Feldern mit Tieren, Felder mit einzelnen grossen Blüten auftreten, und dass Pflanzenranken die Einrahmung derselben wie den Dekor der schmalen Borte bilden. Diese Ranken mit ihren eckigen Blättern und Blüten haben so auffallende Verwandtschaft mit arabischer Schrift, dass sie es nahe legen, hier jene in der frühsarazenischen Kunst beliebten kryptogrammatischen Rätsel zu suchen. Professor Karabacek behauptet nun in der That, in dem Grafschen Teppich eine Inschrift zu entdecken, die nach seiner Lesung dieses Stück in das 13. Jahrhundert und nach Nordsyrien ver-

setzen würde. Von anderer Seite ist diese Datierung aus stilkritischen Gründen angefochten und die Entstehung aller dieser Teppiche in eine verhältnismässig neue Zeit und an die Grenze von China versetzt worden. Was für diese Ansicht spricht, wenn es auch vom Urheber derselben nicht geltend gemacht wird, ist der Umstand, dass sich in der That verhältnismässig moderne Teppiche mit ganz verwandtem Muster finden (ein solcher u. a. im Kunstgewerbemuseum in Berlin); es giebt sogar ganz moderne Kelims, die das alte Muster in merkwürdiger Treue wiedergeben. Aber derartige neuere 15. Jahrhunderts an beiden Seiten regelmässig aufweist. Ebenso charakteristische Merkmale für ihr hohes Alter sind die Farben: der Grund ist abwechselnd wess, lila und schwarz, lauter Farben, die für die ältesten uns erhaltenen Teppiche besonders charakteristisch sind. Auch ist das Schwarz völlig erhalten, während es sich bei Teppichen aus den letzten Jahrhunderten regelmässig weggefressen hat. Endlich spricht auch die Technik: die hohe Schur, die starke Wolle bei ausserordentlich enger Knüpfarbeit, für diese frühe Zeit ihrer Entstehung.

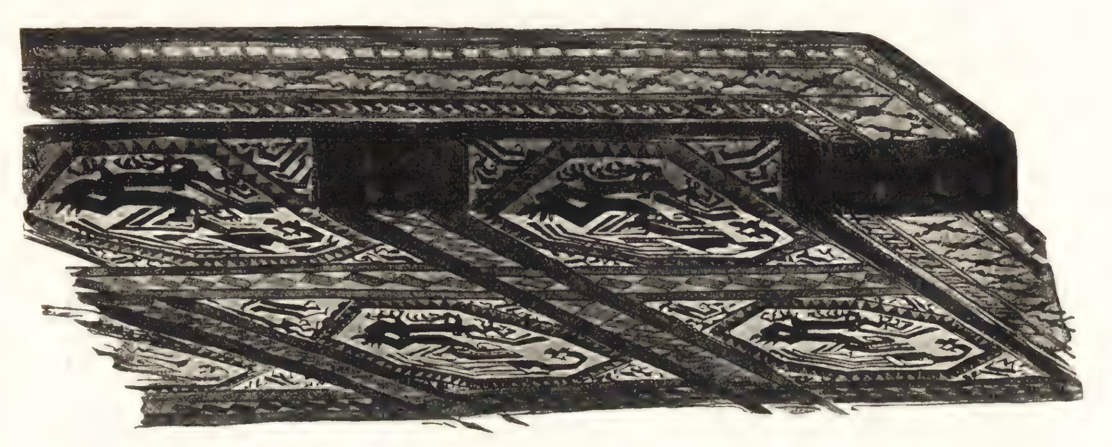


Abb. 74.
Teppich auf dem Fresko der „Hochzeit der Findlinge“ von Domenico di Bartolo.

Wiederholungen finden sich von ganz verschiedenen alten Mustern; zeigt doch auch Vorderasien, wenn auch anscheinend erst in neuerer Zeit, das Bestreben des Archaisierens, welches in Ostasien seit Jahrhunderten schon an der Tagesordnung ist. Als Nachahmungen verraten sich diese neueren Teppiche regelmässig durch die Beimischung moderner Elemente, namentlich in der Einrahmung. Dies ist auch bei jenem Teppich im Berliner Kunstgewerbe-Museum und einigen ähnlichen Stücken der Fall, während die oben beschriebenen Teppiche gerade in ihrer eigentümlichen Borte ihr Alter mit Sicherheit dokumentieren. Fehlt bei ihnen doch sogar noch die schmale Einrahmung, welche die Borte der Teppiche seit dem Ende des

Dass diese verschiedenen Teppiche schon in so früher Zeit nach Italien kamen, macht ihre Entstehung an der Grenze von China, die Alois Riegl annimmt, sehr unwahrscheinlich. Zu Timurs Zeiten waren die Handelsverbindungen Italiens mit den furchtbar verwüsteten Provinzen Centralasiens in empfindlicher Weise gestört; auch hätte der Transport so derber und gewöhnlicher, obenein sehr schwerwiegender Teppiche auf dem weiten Landwege sich wahrlich nicht gelohnt. Das Vorkommen jener chinesischen Tiere lässt sich aber auch auf Teppichen, die in Vorderasien entstanden, recht wohl erklären, da die Beziehungen zwischen China und Persien und dadurch auch mit dem übrigen Vorderasien sehr alte sind.



Abb. 75.
Mittelalterlicher Tierteppich im Besitz von Th. Graf in Wien.

Schon zu Marco Polos Zeiten gingen Perser als Kaufleute durch ganz China und die Eroberungszüge von Dschingischan und Timur brachten in Asien auch die Kunst des Ostens mit der des Westens in Berührung. Der Umstand, dass einer dieser Teppiche (derjenige im Besitz von Th. Graf in Wien) aus einer Moschee in Damascus stammt, könnte in der That auf ihre Entstehung in Syrien hinweisen.

Auf diese wenigen Teppiche beschränken sich die Originale mit Darstellungen von Tieren, die mir bisher aus dieser frühen Zeit bekannt geworden sind. Doch sind wir zur Beurteilung der mittelalterlichen Knüpfarbeit in Vorderasien zum Glück keineswegs auf sie allein angewiesen; ähnliche Teppiche finden sich noch auf einer Reihe von Bildern aus dem Anfange des 15. und aus dem 14. Jahrhundert, vereinzelt sogar aus dem Ende des 13. Jahrhunderts; und diese bestätigen unsere frühe Datierung jener Originale.

Zunächst bietet ein Teppich auf Fra Angelicos grossem Madonnenbilde mit den Heiligen Cosmas und Damianus in der Akademie zu Florenz, das 1438 gemalt wurde, ein Beispiel ganz verwilderter Tierdarstellung, woneben der Grafsche Teppich noch naturalistisch und gemässigt genannt werden darf. In den einzelnen Feldern stehen je zwei und zwei Tiere über einander, darunter kaum eines, das mit Sicherheit zu bestimmen wäre; kleine Sterne, Zickzacklinien und ähnliche einfache Ornamente umrahmen die Felder, während die schmale Borte mit Rosetten geschmückt ist. Aehnliche rohe Tierdarstellungen, je ein Tier in jedem Felde, zeigt ein Teppich auf der „Verlobung der Maria" von einem unbekannten Sienesen aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts, in der National Gallery zu London (Nr. 1317), in dessen Borte kufische Schrift in ornamentaler Verwendung angebracht ist. Ein verwandter Teppich findet sich auch auf dem etwa gleichzeitigen (irrtümlich dem Pisanello zugeschriebenen) Bilde des Giovanni di Paolo in der Galerie Doria zu Rom.

Die Bilder des Trecento geben gleichfalls Teppiche von grosser Einfachheit und strenger Stilisierung der Tiere, aber doch nicht von solcher Roheit, wie jene Teppiche in den Gemälden vom Anfange des Quattrocento. Wie auf den Stoffen dieser



Abb. 76.
Mittelalterlicher Tierteppich der Sammlung Bardini in Florenz.

Zeit, so sind auch in den Teppichen die dargestellten Tiere zumeist Vögel; ja, soweit dieselben sicher erkennbar (in den Fresken, namentlich in denen des Giotto zu Assisi, scheinen Teppiche dargestellt zu sein, sie sind aber bis zur Unkenntlichkeit durch Restauration entstellt), sind mir überhaupt nur Teppiche mit Darstellungen von Vögeln bekannt. Sie sind unterein-

ander sehr verwandt: in achtseitigen oder vierseitigen Feldern von kräftiger Farbe ist ein einzelner oder sind zwei sich gegenüberstehende Vögel stehend abgebildet; im Nachbarfelde pflegt der Vogel, dem Charakter des Teppichs entsprechend, die umgekehrte Stellung zu haben und auch die Farben sind hier gewechselt; die schmalen Umrahmungen und selbst die Borten sind meist ganz schmucklos, nur auf den Kreuzungspunkten findet sich regelmässig ein kleines eckiges Ornament, malt ist: in den Feldern stehen sich je zwei hochbeinige Adler gegenüber, die zwischen sich einen stilisierten Baum haben; die Umrahmung der Felder und die Bordüre enthalten magere Pflanzenornamente. Zwei oder drei Jahrzehnte früher noch ist das grosse Gemälde mit dem hl. Ludwig von Toulouse von Simone Martini in S. Lorenzo zu Neapel entstanden, in welchem in allen Feldern ein Doppeladler wiederholt ist. Denselben Schmuck hat auch ein Teppich auf Giottos berühmtem



Abb. 77.
Teppich auf der „Verlobung der Maria" des Nic. di Buonaccorso in der National Gallery zu London.

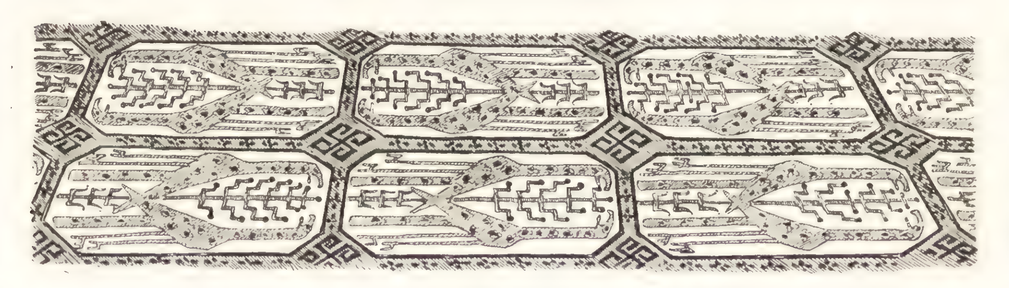


Abb. 78.
Teppich aus einem Madonnenbild des Lippo Memmi in der Berliner Galerie.

und ähnliche kleine Verzierungen sind im Körper der Tiere angebracht; die Farben sind meist gelb und blau oder gelb und rot neben weiss und schwarz. In einem dieser Bilder, der „Verlobung der Maria" von dem Sienesen Nic. di Buonaccorso in der National Gallery zu London (Nr. 1109, um 1380 gemalt, Abb. 77), stehen sehr steife Vögel — Adler, wie es scheint — von gelber oder roter Farbe auf rotem oder gelbem Grunde sich gegenüber. Ein ähnlicher Teppich findet sich in einem dem Lippo Memmi zugeschriebenen Madonnenbilde der Berliner Galerie (Nr. 1072, Abb. 78), welches um das Jahr 1350 ge- Triptychon in der Sakristei von St. Peter zu Rom, das in das Ende des 13. Jahrhunderts zurückgeht. Ein Tierteppich ähnlicher Art ist auch auf dem noch etwas älteren Heiligenbilde der Ssma. Annunziata zu Florenz abgebildet; aber da dieses Verkündigungsbild als Kultgegenstand nur am Jahresfeste und nur in grosser Entfernung sichtbar ist und die zahlreichen Kopien desselben nur oberflächliche sind, ist eine nähere Beschreibung dieses Teppichs nicht möglich.

Wenn wir uns die meist sehr verkleinerten Nachbildungen auf diesen Bildern in die wirkliche Grösse der Teppiche über-

setzen, so erhalten wir von den Mustern derselben einen auffallend leeren und nüchternen Eindruck. Doch dürfen wir sie keineswegs als genaue Nachbildungen der Originale ansehen; wie in der Wiedergabe aller Details, namentlich aller Nebensachen, so haben die Trecentisten auch in den Teppichen gewissermassen nur ein abgekürztes Bild geben wollen, in dem sie kleineres Beiwerk, wie die Muster der Borten und Einrahmungen, das kleine Füllwerk der Felder und die Detailzeichnung im Körper der Tiere fortliessen oder nur oberflächlich andeuteten. Jedes Bauwerk, jedes Möbel der Zeit, die Muster der Stoffe und die Werke der Kleinkunst, die auf Bildern von Giotto und seinen Nachfolgern vorkommen, erscheinen neben den Originalen nur wie abgekürzte, hieroglyphische Zeichen. Dasselbe haben wir also zweifellos auch für die orientalischen Teppiche anzunehmen, die wir auf ihren Bildern finden. Das Fehlen jener Details entzieht diese Teppiche aber leider einer näheren Beurteilung in Bezug auf ihr Verhältnis zu anderen Zweigen der sarazenischen Kunst dieser Zeit.

Für die Frage der Herkunft müssen wir uns ganz im allgemeinen auf die Annahme beschränken, dass diese Teppiche aus den dem italienischen Handel damals zugänglichen Gegenden Vorderasiens, also Kleinasien und Armenien, nur ausnahmsweise auch aus Syrien und vielleicht auch aus Aegypten gekommen sein werden und zwar sehr wahrscheinlich aus solchen, die nicht sehr weit ab vom Meere lagen. Die Schriftsteller des 13. und des 14. Jahrhunderts, die leider nur ganz ausnahmsweise und flüchtig der Teppiche Erwähnung thun, nennen gerade Kleinasien als Heimat blühender Teppichweberei und sprechen von der Ausfuhr der Teppiche aus Kleinasien nach Italien. So sagt Marco Polo von dieser Industrie im Innern von Kleinasien (Turcomenien, dem alten Seldschuckenreich): „quivi si fanno i sovrani tappeti del mondo e a più bel colore“. Er nennt hier, was sehr bemerkenswert ist, ausdrücklich die Armenier und Griechen in den Städten als die Verfertiger jener „herrlichen Teppiche“, wie ja auch in Aegypten die Kopten, wenigstens in den ersten Jahrhunderten, als Verfertiger der kunstreichen Arbeiten, besonders der Stoffe, ausdrücklich genannt werden; ein Beweis neben anderen dafür, dass die Araber wie die Türken kein künstlerisches produktives Volk waren, sondern die ältere Bevölkerung der eroberten Länder in ihrer Kunstschöpfung nur förderten und dieser so sehr den eigenen Charakter aufdrückten, dass er im Osten wie im äussersten

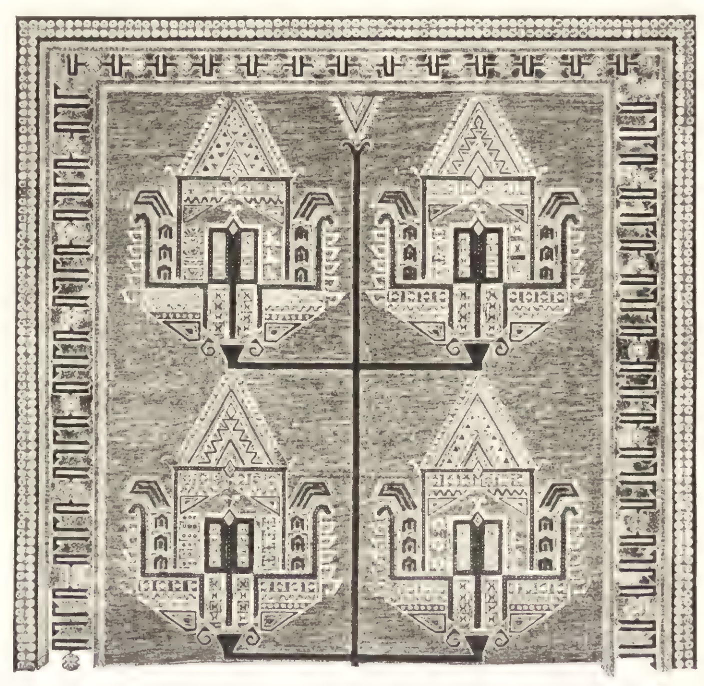


Abb. 79.
Mittelalterlicher Teppich im Berliner Kunstgewerbemuseum.



Abb. 80.
Teppich mit archaistischem Muster im Musée des Arts décoratifs zu Paris.

Westen ein gleichmässiger ist. Dass jene von den mittelalterlichen Schriftstellern erwähnten Teppiche in ähnlicher Weise, wie die Abbildungen auf den Bildern der Trecentisten andeuten, mit Tieren dekoriert waren, dafür spricht die bei den Sammet- und Seidenstoffen Vorderasiens wiederholt von Marco Polo gemachte Bemerkung, dass sie „a bestie e a uccelli“ gearbeitet seien.

Wie wir uns die Teppiche dieser Zeit, namentlich vor dem Einfalle der Mongolen, im eigentlichen Persien und in den übrigen Centren der sarazenischen Kunst, vor allem in Bagdad und Samarkand, zu denken haben, dafür fehlt uns noch fast jeder direkte Anhalt. Dass sie aber ähnliche Einteilung und ähnlichen Dekor gehabt haben, beweist schon die Verwandtschaft der gleichzeitigen Stoffe des östlichen Vorderasiens mit denen des westlichen in dieser Zeit. Freilich waren sie gewiss weit feiner und mannigfaltiger als jene gewöhnlichen Produkte provinzieller Knüpfarbeit. Gewiss hatten sie neben der Tierdarstellung und mit derselben verbunden auch einen Pflanzendekor, der den berühmten persischen Fayencen vom Anfange des 13. Jahrhunderts in Zeichnung und Schönheit der Formen verwandt war.

Wie reich wir uns die Details in den Teppichen des 14. und 13. Jahrhunderts und namentlich in noch früherer Zeit gelegentlich zu denken haben, dafür giebt uns ein sehr merkwürdiger Teppich des Berliner Kunstgewerbemuseums das beste Beispiel (Abb. 79). In München, wo ich ihn 1884 erwarb, wurde mir derselbe als aus einer Kirche in Tirol stammend bezeichnet. Die Form dieses (nicht vollständig erhaltenen) Teppichs ist eine sehr gestreckte; die Länge desselben betrug ursprünglich mindestens das Vierfache der Breite; die Farbe des Grundes ist blass rosa, die der Borte ein mattes Blau, auch die Farben des Musters sind wenig kräftig. Das Muster soll offenbar einen Baum darstellen; an magerem geraden Stamme, der mehr einem Faden gleicht, setzen rechtwinklig kurze, ebenso dünne Arme an, welche grosse Blüten tragen. Diese sind von sehr merkwürdiger Bildung: die Mitte zeigt ein geschlossenes Thor, welches von einer Pyramide (wohl in ungeschickter Nachbildung der Kuppel) überragt wird; an den Seiten setzen sich henkelartig je ein eckig gebildetes, streng stilisiertes Blatt daran; im Inneren sind diese Figuren mit allerlei ganz kleinen Vögeln, Sternen, Zickzacklinien und ähnlichen Verzierungen ausgefüllt. Aussen an den Blättern finden sich die eckigen Haken, welche auch der Teppich mit dem Ming-Wappen (Abb. 73) aufweist, und die so häufig in den Teppichen des 15. und 16. Jahrhunderts, aber fast ebenso oft in gleicher Form noch in den modernen Nomadenteppichen vorkommen. Die schmale Borte besteht aus kufischer Schrift, welche die Worte: lā ilā illa lā („es giebt keinen Gott ausser Gott“), nur durch kleine Rosetten getrennt, ringsum wiederholt. Diese Schrift giebt uns aber leider keinen Anhalt für eine genauere Zeitbestimmung dieses bisher ganz allein stehenden Stückes, für das auch in den Nachbildungen auf Bildern noch keine Analogie gefunden ist. Muster und Technik, sowie die Buchstaben der Inschrift, die ganz ähnlich in den Borten von koptisch-arabischen Stoffen vorkommen, lassen jedoch auf eine sehr frühe Zeit schliessen. Ersteres hat noch auffallende Verwandtschaft mit sassanidischen Mustern, namentlich mit dem bekannten gobelinartig gewebten Stoffe im Domschatze zu Halberstadt. Auch die Technik ist eine bisher in keinem zweiten Teppiche nachweisbare Art der Knüpfarbeit: die Wollfäden sind nämlich nicht, wie sonst, übereinander auf ein und demselben Kettfaden geknüpft, sondern sie springen von einem zum andern Kettfaden über. Dadurch bleibt in der Kette immer ein Feld leer, was die Benutzung feiner Wollfäden zulässt und daher nicht nur eine schärfere Zeichnung ermöglicht, sondern auch die Ausführung der eckigen Muster erleichtert. Wir gehen nach alle dem gewiss nicht irre, wenn wir diesen Teppich als das älteste bisher bekannte Stück orientalischer Knüpfarbeit in An-

spruch nehmen; dass er weitaus das altertümlichste uns bisher bekannte Muster darbietet, daran kann wohl kein Zweifel sein.

Einen Nachklang dieses frühen Musters scheint ein auch sonst interessanter Teppich im Besitz des Musée des Arts décoratifs in Paris (Abb. 80) zu enthalten, der nach dem Charakter der Borte im 16. Jahrhundert entstanden ist. Die Form der grossen stilisierten Blumen wie die Zeichnung darin erinnert hier noch entfernt an die merkwürdigen Blumen des Berliner Teppichs.

Ich habe für diese verschiedenen Arten von Teppichen mit erstarrten vegetabilischen oder geometrischen Formen in schachbrettartiger Anordnung die Frage, wo dieselben angefertigt seien, bisher kaum berührt. Für diese zahlreichen Wollenteppiche, die namentlich seit der Mitte des 15. bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, ein einzelnes Muster (Abb. 61) sogar bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts nach Europa eingeführt wurden, ist die Herkunft aus Persien mehr als unwahrscheinlich. Schon weil ihre Einfuhr über Italien erfolgte; denn abgesehen davon, dass den italienischen Rhedern, namentlich den damals den Orienthandel beherrschenden Venezianern, die Länder am Mittelmeer am nächsten und bequemsten lagen und dass Sachen von so geringem Wert wie diese Wollenteppiche einen weiten Landtransport nicht lohnten, war auch zur Zeit ihrer Entstehung der Verkehr mit Persien durch die Ausbreitung der Türkenherrschaft sehr erschwert. Eben dieser Umstand widerspricht aber auch der neuerdings von verschiedenen Seiten auf Grund entfernter Verwandtschaft der Muster moderner kaukasischer Knüpfarbeit ausgesprochenen Ansicht, dass diese Teppicharten im Kaukasusgebiete entstanden sein sollen; denn der Zugang zum Schwarzen Meere wurde seit dem Fall von Konstantinopel für die Christen immer schwieriger; selbst die genuesischen Kolonien am Kaukasus litten so sehr und waren so vielen Angriffen ausgesetzt, dass sie allmählich aufgegeben werden mussten. Dagegen war der Verkehr mit Kleinasien, sowohl an der West- wie an der Südküste, auch damals noch ein lebhafter; und da uns hier schon Marco Polo eine blühende Teppichfabrikation bezeugt, die bis heute sich erhalten hat, so erscheint die Annahme, dass die Teppiche in Kleinasien entstanden sind, gewiss nicht zu gewagt. Wo aber damals die Sitze dieser Fabrikation waren, und welche Teile der Bevölkerung sie hauptsächlich ausübten, darüber können wir bis jetzt nicht einmal eine Vermutung aussprechen.



III.

Es wurde bereits erwähnt, dass bei einer der hier beschriebenen Arten von Teppichen ihr nichtasiatischer Ursprung in Frage gekommen ist, bei den irrtümlich sogenannten Polenteppichen. Es giebt aber noch verschiedene andere Gattungen, bei denen dies gleichfalls und zwar zum Teil mit weit grösserem Rechte in Frage kommt. Wenn ich unter diesen Teppicharten die Smyrnateppiche voranstelle, so muss ich freilich zugeben, dass dieselben in Asien entstanden sind; ja sie sind fast die einzigen älteren Teppiche, für welche mit Sicherheit ein bestimmter Ort oder Gegend als Produktionsstelle nachgewiesen werden kann. Aber sie sind, wie ich glaube, auf Veranlassung und Bestellung von Europa aus, teilweise selbst unter europäischer Aufsicht entstanden und müssen deshalb ihren Platz unter den nicht rein orientalischen Teppichen finden.

Die Fabrikation der Teppiche in Smyrna und Umgegend, eine der jüngsten Industrien dieser Art in Kleinasien, hat trotzdem wohl am strengsten ihre alten Muster und ihre alte Technik festgehalten. Charakteristisch ist für sie die grobe Wolle, die lockere Knüpfung, die hohe Schur und die milde Farbenwirkung, wodurch sie sich von allen älteren Teppichen des Orients unterscheiden. Ganz ungewöhnlich ist auch der Umstand, dass dieselben nicht das sehr längliche Format haben, sondern sich dem Quadrat nähern. Da nun sowohl in Holland wie in England, in Häusern aus dem 18. und selbst noch aus dem 17. Jahrhundert, Smyrnateppiche vorkommen, welche für die Zimmer, in denen sie liegen, genau abgepasst sind, so ist es wohl ausser Zweifel, dass solche Teppiche in Smyrna auf Bestellung von Europäern nach genauen Massen angefertigt wurden. Da ferner die Muster der Smyrnateppiche keine eigenartigen sind, sondern verschiedenen älteren asiatischen Mustern nachgebildet sind (es sind namentlich die unter 38, 39, 60 abgebildeten Muster, die neben einem einfachen Streublumenmuster seit dem 17. Jahrhundert in geringer Veränderung, zum Teil bis heute, wiederholt werden), so liegt die Vermutung nahe, dass diese Teppichindustrie in Smyrna von der dort blühenden europäischen, vorwiegend holländischen Kolonie ins Leben gerufen und mit asiatischen Arbeitern auf europäische Bestellung betrieben wurde. Daraus erklärt sich ihre weite Verbreitung in Europa, speziell in Holland und England, daraus die lange Blüte derselben und das Festhalten an den alten Traditionen, andererseits auch der Anschluss an die Smyrnateppiche bei der Begründung der modernen Teppichindustrie in Europa.

Man hat wegen der Uebereinstimmung der Muster jene älteren asiatischen Teppiche, insbesondere das unter Nr. 38 abgebildete Muster, wie oben schon erwähnt ist, gleichfalls nach Smyrna verweisen wollen. Aber schon die Verschiedenheit der in Smyrna nachgebildeten Muster untereinander macht die Entstehung aller dieser Vorbilder an einem und demselben Orte sehr unwahr-

scheinlich; die grundverschiedene Technik und der streng konservative Sinn der Orientalen in älterer Zeit, dem das Benutzen so verschiedenartiger Muster nebeneinander widerstrebte, gestatten höchstens eines dieser Muster (am ersten das sogenannte Uschak-Muster) auch für die ältere Zeit auf Smyrna oder das benachbarte Bergama zurückzuführen. Allein bei der Verwandtschaft des Grundschemas jenes Teppichs mit dem der persischen Teppiche der Safidenzeit scheint mir auch dies keineswegs zweifellos (vgl. S. 61).

Für eine andere sehr eigenartige und sehr abweichende Gattung von Teppichen hat man neuerdings auf Marokko als Heimat geraten. Die fraglichen Teppiche (Abb. 81) sind schon durch ihre Färbung sehr auffallend: ein mehr oder weniger tiefes Kirschrot, meist die Farbe des Grundes, ist mit hellerem gelblichen Grün und etwas Marineblau zusammengestellt und bringt eine eigentümlich harmonische, aber nicht besonders malerische Wirkung hervor. Das Material ist in der Regel die Wolle des Angoraschafes, die einen eigentümlich seidenartigen Glanz hat; gelegentlich sind diese Teppiche aber auch ganz aus Seide, wie ein grosses Exemplar im Besitz des Kaiserlichen Hofes zu Wien beweist (Wiener Ausstellung Nr. 360). Die Zeichnung ist eine sehr geschmackvolle Mischung von kaleidoskopisch zusammengewürfelten, mannigfaltigen geometrischen Figuren mit kleinem, fast bis zur Unkenntlichkeit stilisiertem Pflanzenwerk. Die Mitte bildet regelmässig ein grosser vielseitiger Stern; bei umfangreichen Teppichen liegen mehrere solcher Sterne nebeneinander. Den Grund des Innenfeldes füllt zierliches Pflanzenornament, während in der Borte selbst kreisförmige Felder mit länglichen wechseln, die leichte, zierliche Blattornamente zeigen. Die Borte ist beiderseits durch einen schmalen Streifen mit magerer Pflanzenranke eingerahmt.

Teppiche dieser Art finden sich in älteren Bildern selten, vielleicht wegen ihrer wenig malerischen Wirkung; ich kann sie klar ausgesprochen nur auf einigen Bildern der venezianischen Schule nachweisen. Die Disputation des hl. Stephan von Carpaccio in der Brera zeigt das Muster ganz deutlich, aber, nach Carpaccios Art, nur in oberflächlicher Wiedergabe. Sehr viel treuer ist die Zeichnung in einem etwa 1550 entstandenen Porträt des G. B. Moroni, das 1893 im Besitz von Ch. Farifax Murray in London war. In Originalen kommt diese Gattung von Teppichen dagegen nicht selten vor. Sie fanden sich bis vor kurzem häufig in italienischen und vereinzelt auch in süddeutschen Kirchen, von wo sie ihren Weg in den Handel und in die Museen gefunden haben. Ausnahmsweise bietet auch der Markt in Konstantinopel noch einmal ein Stück dieser Art. Bei der Feinheit und starken Brüchigkeit der Angorawolle sind dieselben, da sie in den Kirchen regelmässig als Fussteppiche benutzt wurden, leider nur ganz ausnahmsweise gut erhalten. Die Zeit ihrer Entstehung setzt J. Lessing um die „Mitte des 16. Jahrhunderts"; dass deren Fabrikation schon ein halbes Jahrhundert früher in Blüte war, beweist die Nachbildung eines solchen Teppichs bei Carpaccio am Ende des 15. Jahrhunderts.

Neben der vorstehend beschriebenen regelmässigen Zeichnung kommen in derselben Technik, im gleichen Material und den charakteristischen Farben vereinzelte abweichende Muster bei kleineren Teppichen dieser Gattung vor, sowohl solche, in denen ein kleines Blumenmuster das ganze Innere füllt (meist von quadratischer Form) wie Gebetteppiche mit Motiven aus diesen Teppichen (Abb. 82), oder abgepasste Tischdecken von ganz eigentümlicher Form. Das Berliner Kunstgewerbemuseum wie die Herren W. von Dirksen in Berlin und H. von Tucher in Rom besitzen mehrere solcher Teppiche; eine Tischdecke befindet sich im South Kensington Museum.

Wenn man diese Gattung von Teppichen auf Marokko zurückgeführt hat, so wird als Grund dafür angeführt, dass die Zeichnung derselben dem Wanddekor der maurischen Bauten und manchen maurischen und moresken kunstgewerblichen



Abb. 81.
Damaskusteppich aus Angoraziegenhaar im Besitz von Dr. Bode, Berlin.



Abb. 82.
Gebetteppich aus Wolle der Angoraziege im Berliner Kunstgewerbemuseum.

Erzeugnissen auffallend verwandt sei. Dies berechtigt aber keineswegs, gerade auf Marokko zu schliessen, das zu keiner Zeit eine auch nur mässige Kunstblüte aufzuweisen hat, und wo speciell im Anfange des 16. Jahrhunderts die Bedingungen für eine Industrie von so hoch entwickelter Technik und Ornamentik gar nicht gegeben waren. Das häufige Vorkommen solcher Teppiche in Italien, das mit Marokko gar keine Beziehungen hatte, während sie gerade in dem benachbarten Spanien nicht gefunden sind, wie die Verwandtschaft der kleineren Blumenteppiche in der gleichen Technik und Färbung mit den sogenannten rhodischen Fliesen, machen es vielmehr wahrscheinlich, dass wir ihre Heimat gleichfalls in Kleinasien oder wahrscheinlicher noch Syrien zu suchen haben (Abb. 83). Die in den Inventaren der venezianer Familien im sechzehnten Jahrhundert häufig erwähnten und besonders geschätzten „tappeti damaschini", die gerade als Tischteppiche namhaft gemacht werden, gehörten mutmasslich zu dieser Gattung der vorderasiatischen Teppiche.



Abb. 83.
Syrischer Teppich aus Wolle der Angoraziege im Besitz von Dr. W. von Dirksen, Berlin.

Europäische Einflüsse machen sich dagegen in unleugbarer Weise in ge-



Abb. 84.
Sogen. Spanischer Wollenteppich im Besitz des Baron H. von Tucher in Rom.

wissen Teppichen geltend, für welche man Spanien als Heimat namhaft machen will. Die grünen Blattkränze mit ihren gelben Früchten, im Innern durch ein mageres Pflanzenornament in kreuzartiger Form gefüllt, die in mehreren Reihen das ganze Innenfeld bedecken, haben mit den Fruchtschnüren und Fruchtkränzen der Robbia-Reliefs die unverkennbarste Aehnlichkeit. Dass diese Verwandtschaft mit der italienischen Renaissance nicht eine zufällige ist, beweist die Zeichnung der schmalen Borte dieser Teppiche, die sich ganz deutlich als freie Nachbildung einer Pilasterfüllung der Hochrenaissance kund giebt. Danach lässt sich die Entstehung dieser Teppiche mit Bestimmtheit in das 16. Jahrhundert verweisen. Auch die Färbung mit vorwiegendem kräftigen Grün steht der Farbengebung gewisser italienischer Gobelins, der sog. verdure, näher als der Färbung rein orientalischer Teppiche.

Ihre Zuweisung nach Spanien findet ihre Stütze in dem langjährigen Festhalten an maurischen Traditionen, namentlich in Südspanien; aber bestimmte Gründe lassen sich nicht dafür anführen. Fast alle mir bekannten Stücke dieser Art stammen nicht aus Spanien, sondern aus Italien; und ein besonders feines und frühes Exemplar dieser Teppichgattung, welches ich vor längerer Zeit in Paris von einem italienischen Händler für das Berliner Kunstgewerbemuseum erwarb, hat ausgesprochen orientalischen Charakter in der Zeichnung der Ornamente, ohne den charakteristisch maurischen Typus. Dies gilt auch von einem anderen, sehr guten Stücke (Abb. 84), das Baron H. von Tucher in Rom aus der Sammlung Bardini erwarb, und noch in höherem Masse von einem Bruchstück in dieser letztgenannten Sammlung (Abb. 85). Eine durch Karabacek ausgesprochene Vermutung, diese Teppiche seien auf den griechischen Inseln, insbesondere in Rhodos gefertigt, worauf die stilisierte Kreuzes-

form in der Mitte der Kränze hinweise, hat schon grössere Wahrscheinlichkeit für sich. Auch könnte dafür angeführt werden, dass in venezianischen Urkunden vom Anfange des 16. Jahrhunderts gelegentlich „tappeti Rhodesi" aufgeführt werden. Doch ist dieses Kreuz nichts anderes als die Figur in den oben Nr. 65 und 71 abgebildeten Teppichen und lässt, wie dort, seine Entstehung aus einer Verschlingung von Arabesken noch erkennen.

Müssen diese verschiedenen Muster teils als rein orientalische, teils als nur von Europa aus beeinflusst dem Osten belassen werden, so lässt sich die Industrie der Knüpfteppiche doch auch in Europa selbst nachweisen, von der Türkei und ihren slavischen Provinzen ganz abgesehen. Es giebt in der That sowohl echt polnische wie spanische Knüpfteppiche aus älterer Zeit, und neuerdings hat man auch in Skandinavien Reste einer einheimischen Hausindustrie nachgewiesen, welche Knüpfteppiche hervorbrachte. Von solchen polnischen Teppichen sind gelegentlich vereinzelte Exemplare im Kunsthandel in Berlin vorgekommen; eines derselben besitzt das Kunstgewerbemuseum, ein besseres ist im Besitze von Frau Rosenfeld in Berlin. Sie sind grundverschieden von den früher als polnische Teppiche bezeichneten Knüpfarbeiten, ja sie haben überhaupt keine Verwandtschaft mit orientalischen Teppichen, sind vielmehr in Farbe, Ornament und Technik rohe Nachahmungen französischer Savonnerie-Teppiche. Die spanischen Knüpfteppiche (Abb. 86) sind, ähnlich wie die Bauernteppiche der Abruzzen und die seltenen, grossen in Venedig vorkommenden und wohl dort gefertigten Zimmerteppiche mit Rokokomustern (Museo



Abb. 85.
Bruchstück eines sogen. Spanischen Teppichs im Besitz von Stefano Bardini, Florenz.

Correr zu Venedig) derbe und flüchtige Webearbeiten, welche ihre Motive den gleichzeitigen Stoffen ihrer Heimat entlehnen und auch in der Technik und Färbung mit den Knüpfarbeiten des Orients nichts gemein haben. Ueber jene norwegischen Arbeiten habe ich mich oben schon ausgesprochen (vgl. S. 99).



Abb. 86.
Spanischer Knüpfteppich im Berliner Kunstgewerbemuseum.

* * *

Die verschiedenen Gattungen von Teppichen, welche hier zusammengestellt sind, erschöpfen keineswegs den Bestand alter Teppiche, die auf uns gekommen sind. Selbst unter den mir bekannten Originalen und Nachbildungen auf Bildern sind eine Anzahl, welche sich weder der einen noch der anderen jener hier aufgestellten Typen genau einfügen lassen; ich habe sie aber hier nicht besonders namhaft gemacht, weil sie teils vereinzelt sind, teils typisch wenig ausgeprägt erscheinen. Einzelne darunter lassen den Verfall bestimmter Gattungen erkennen, andere geben die Entwickelung derselben oder (ausnahmsweise) den Uebergang von einer Teppichart in die andere. Denn wenn auch im allgemeinen für die Teppichfabrikation des Orients, bis zum völligen Verfalle derselben seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts, ein strenges Festhalten an den einzelnen Mustern charakteristisch ist, so haben diese doch im Laufe der Jahrhunderte schon in dem verhältnismässig kurzen Zeitraum, den wir einigermassen zu übersehen im Stande sind, nicht unwesentliche Veränderungen erlitten. Doch haben wir bisher nur dürftige Anhaltspunkte für eine Entwickelungsgeschichte der einzelnen Muster. Die wichtigste Bedingung dafür, die uns heute noch fast ganz abgeht, die Kenntnis der Gegenden, in denen die einzelnen Teppicharten entstanden sind, wird auch in Zukunft kaum hinreichend gefördert werden können, da an Ort und Stelle nur verhältnismässig wenig Altes noch erhalten ist und dies rasch und unerbittlich, bei der Verkommenheit aller Verhältnisse in Vorderasien, seinem Untergange entgegengeht. Was aber davon gelegentlich nach Europa gerettet wird, geht durch die Hände von Aufkäufern, denen weit eher die Verdunkelung als das Bekanntwerden der Quellen, aus denen sie schöpfen, am Herzen liegt.

Eine Uebersicht über die Entwickelung der verschiedenen Teppicharten kann daher nur eine ganz allgemeine und beschränkte sein, für welche die Daten, die wir gewonnen haben, und der Charakter ihrer Muster die Grundlage abgeben muss. Ausgehen müssen wir dabei von der einzigen Periode, die uns durch die Zahl der erhaltenen Teppiche und durch die Anhaltspunkte zur Bestimmung ihrer Herkunft etwas näher bekannt ist, von der Zeit der Safiden-Dynastie. Gross und geschmackvoll in ihrer Einteilung, werden die persischen Teppiche dieser Epoche recht eigentlich charakterisiert durch ihren vegetabilischen Dekor, in dessen Zeichnung und Zusammenstellung eine ebenso tüchtige naturalistische Anschauung wie stilvolle Behandlung sich geltend macht. Tiergestalten (ganz ausnahmsweise auch menschliche Figuren), die nicht selten in den Dekor verwoben sind, erscheinen doch regelmässig nur untergeordnet, gewissermassen als Staffage in den blumigen Grund eingestreut. Während in der früheren Zeit dieser Epoche Muster und Zeichnung noch eine beinahe herbe Strenge und zuweilen selbst eine gewisse Magerkeit der Formen zeigen, sind dieselben um die Mitte des 16. Jahrhunderts von grösster Schönheit, von vollendeter Feinheit in der Einteilung, Schwung in der Bewegung, Phantasie in der Erfindung und reicher Farbenpracht, die Pflanzenformen von schöner Weichheit und Fülle. Charakteristisch ist für diese Zeit — die Zeit der höchsten Blüte orientalischer Teppichfabrikation, soweit uns dieselbe bekannt ist, — die Beimischung chinesischer Elemente, namentlich chinesischer Fabeltiere in den Dekor. Mit dem Verfalle der Safidenherrschaft im 17. Jahrhundert beginnen die Muster der Teppiche einfacher zu werden, und die Zeichnung des Pflanzendekors, aus dem die Tierfiguren wieder verschwinden, wird weicher und voller, aber zugleich auch plumper. In Persien selbst bildet sich daraus allmählich eine Art Streublumenmuster, während im Westen, in der Nähe von Konstantinopel, wie es scheint, das klassische persische Muster noch eine reinere, durch die Pracht des Materials ausgezeichnete Umgestaltung erhält. In den Gebetteppichen und den kleinen Vasenteppichen (Abb. 45) klingt diese Zeit allmählich aus, bis um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert eine volle Verwilderung den alten Traditionen ein Ende macht und die einzelnen Motive in sinnloser Entstellung über ganz Vorderasien und die Kaukasusländer verbreitet.

Neben jener rein persischen Fabrikation geht gleichzeitig im 16. und 17. Jahrhundert in den westlichen Teilen Vorderasiens, wohl nicht zu weit von Persien, eine Entwickelung einher, die deutlich den Einfluss der persischen Industrie verrät. Ihre Muster zeigen eine ganz ähnliche Disposition, wie die der rein persischen Teppiche: der Pflanzendekor ist auch hier der ausschliesslich herrschende, dessen Zeichnung aber magerer ist und zur Erstarrung in geometrische Figuren neigt. Diese Teppicharten leiten dadurch zu einer früheren Entwickelung der Teppichindustrie in Vorderasien, die wir seit den ersten Jahrzehnten des 15. bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts verfolgen können. Charakteristisch ist für sie der auf geometrische Figuren in künstlicher und mannigfaltigster Verschlingung beschränkte Dekor, in dem Pflanzenformen nur in völliger Verknöcherung und auch nur teilweise noch erkennbar sind. Bezeichnend ist auch das Fehlen aller chinesischen Elemente und der Tierdarstellungen überhaupt. Was uns von solchen Teppichen erhalten oder bildlich überliefert ist, scheint im westlichen Vorderasien entstanden zu sein; doch dürfen wir wohl annehmen, dass auch im Osten, namentlich in Persien selbst, gleichzeitig die Teppichdekoration eine verwandte war, da auch die ältesten echt persischen Teppiche der Safidenzeit jene Hinneigung zur stilisierten Umgestaltung des Rankenwerkes in geometrische Figuren kundgeben.

Zwischen dieser frühen und der späteren Epoche fehlt es nicht an Bindegliedern. Insbesondere lassen sich für



Abb. 87.
Vorderasiatischer Teppich aus Angoraziegenhaar im Leipziger Kunstgewerbemuseum.



Abb. 88.
Vorderasiatischer Teppich aus Angoraziegenhaar im Kunstgewerbemuseum zu Köln.

verschiedene jener eben bezeichneten Gattungen von Teppichen des westlichen Vorderasiens, welche der Safidenzeit angehören, die Vorbilder und Vorläufer in dieser früheren Epoche deutlich herauserkennen (vgl. Abb. 39 mit 67).

Verfolgen wir die Entwickelung der orientalischen Teppiche noch weiter zurück, so tritt uns schon im 14. Jahrhundert, meist in Nachbildungen auf Bildern, eine völlig abweichende und neue Art der Teppichdekoration entgegen. Die Darstellung von Tieren tritt wieder in den Vordergrund, ja diese bilden das hauptsächliche und bestimmende Motiv der Dekoration. Nicht mehr zwischen reichem Pflanzenornament zur Belebung desselben, wie in den Seidenteppichen der Safiden, sondern gross und vereinzelt heben sie sich einzeln oder paarweise von dem kräftigen, ruhigen Grunde der von dürftigem Ornament eingerahmten Felder ab, die das Innere der Teppiche in regelmässiger Wiederkehr anfüllen. In ihrer eckigen stilisierten Zeichnung sind diese Tiere ganz wie Wappentiere behandelt und, wie diesen, liegt auch ihnen ursprünglich eine symbolische oder religiöse Bedeutung zu Grunde. Wo ausnahmsweise ein Pflanzenornament als Hauptmotiv der Dekoration gewählt ist, erscheint dasselbe in ähnlicher Weise aufgefasst und bis zur Unkenntlichkeit stilisiert. Die Heimat solcher Teppiche, die wir vom Ende des 13. bis zum Anfange des 15. Jahrhunderts nachweisen können, haben wir (wie vorher ausgeführt wurde), wahrscheinlich nicht sehr fern vom Mittelmeere zu suchen; doch dürfen wir gleichfalls hier annehmen, dass auch in Persien selbst damals eine ähnliche Dekorationsweise der Teppiche herrschte. Da die uns in Originalen und Nachbildungen auf Bildern erhaltenen Teppiche dieser Art in den Tierdarstellungen und Ornamenten meist sehr verwildert erscheinen, so haben wir darin mit Wahrscheinlichkeit nur den Abschluss, den Verfall einer weit älteren, langen Entwickelung zu sehen; ja es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieselbe bis zur Sassanidenzeit hinaufgeht, mit deren Tierdarstellungen und Ornamenten selbst diese verhältnismässig späten Teppiche in verschiedenen Punkten noch auffallende Verwandtschaft zeigen. Ob daneben, namentlich in Persien selbst, auch eine wesentlich aus Pflanzenmotiven gebildete Dekorationsweise der Teppiche vorkam, wie wir sie hier in der Architektur und in der Kleinkunst gerade im 13. Jahrhundert zu hoher Blüte entwickelt sehen, dürfen wir wohl als wahrscheinlich annehmen, aber diese Frage entzieht sich vor der Hand noch unserer Beurteilung, da sich, meines Wissens, kein Teppich der Art auch nur in einer Abbildung nachweisen lässt.

Die alten Teppichmuster sind in neuerer Zeit im Orient selbst, bald ganz, bald teilweise, nachgeahmt worden; zuweilen hat sich auch die Fabrikation der alten Muster an Ort und Stelle fortgeerbt, wenn auch meist bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Doch sind diese modernen Nachahmungen beider Art regelmässig nur oberflächliche; die alten Originale unterscheiden sich von ihnen nicht nur in der ganzen Erscheinung durch feinere Knüpfarbeit, schönere und prächtigere Färbung, sondern namentlich auch durch eine Reihe von Details, die in neueren Teppichen entweder ganz fehlen oder unverstanden nachgebildet sind. Es lohnt daher, die charakteristischen Merkmale der älteren Teppiche kurz zusammenzustellen.

Am leichtesten kenntlich sind die persischen Teppiche aus der Zeit der Safiden; denn die eigentümlichen chinesischen Elemente, welche sie in grösserer oder geringerer Zahl in ihrem Dekor aufweisen, sind nur ihnen eigen und fehlen vor allem in neueren Teppichen vollständig. Es sind dies nicht nur die chinesischen Fabelwesen: der Phönix, das Kilin und der Drache, neben symbolisch bedeutungsvollen Tieren wie der Hirsch, der Kranich u. a.; es ist vor allem das Symbol der Unsterblichkeit, das tschi (Schwamm), namentlich in seiner Verbindung mit der Wolke, und seltener auch das Emblem des Buddhismus, die

Kugel (das tschintamani), diese gewöhnlich in der Dreizahl. Ueber Bedeutung und Herkunft des tschi, welches in der Form des „Wolkenbandes“ eine so hervorragende Rolle in den persischen Teppichen der Safidendynastie bildet, kann ein Zweifel nicht obwalten. In Teppichen, wie der grosse Tierteppich des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin, der Jagdteppich in Wien, ein kleiner Seidenteppich im National-Museum zu München u. a. m., tritt dasselbe fast in so reiner Stilisierung und in beinahe ebenso mannigfacher Form auf, wie auf den chinesischen Kunstwerken der gleichen Zeit. Während des ganzen 16. und noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind nicht nur die Teppiche der verschiedensten Art, sondern ebenso sehr die Miniaturen, der Dekor der Gläser, Fliesen und Stoffe ganz durchsetzt mit diesem Motiv in der verschiedensten ornamentalen Umbildung. Die früheste und zugleich auffälligste Ausbildung dieses Motivs in einem Teppich weist wohl der kleine Gebetteppich im Besitz des Herrn von Angeli in Wien auf (vgl. Abb. 48), in dem die grosse, prachtvoll stilisierte Wolke mit der vollen Blume, die sie umschliesst, fast das ganze Innenfeld einnimmt. Seine Entstehung fällt in das Ende des 15. Jahrhunderts. Doch ist uns eine ähnliche Dekorationsform der Wolke schon in älteren sarazenischen Denkmälern gesichert, namentlich in sizilianisch-arabischen Stoffen, wo sie regelmässig von Strahlen umgeben ist; diese gehen in das 14. und wohl selbst schon in das 13. Jahrhundert zurück. Auch das eigentümliche Rollwerk, jene kleinen aufgerollten Bänder, die sich so häufig im Dekor verschiedener Teppicharten vom Anfange des 16. Jahrhunderts finden, ist vielleicht aus der Nachbildung des mit Tschi-Elementen ganz durchsetzten Dekors in den chinesischen Arbeiten der Kleinkunst zu erklären.

Weit seltener ist das Vorkommen von kugelartigen Figuren im Dekor der Teppiche. Aehnlich wie bei dem unter Nr. 64 wiedergegebenen Teppich, bilden auch bei einem kleineren Teppich mit rotem Grunde (ein schönes Exemplar im Besitz von Dr. Harck in Seusslitz) drei übereinandergestellte Kugeln das Dekorationsmotiv des Innenfeldes; doch hier ohne die beiden parallelen Bänder unter den Kugeln. Einer der hervorragendsten Orientalisten, der Direktor der Kaiserl. Bibliothek in Wien, Professor Karabacek, deutet diese Kugeln als die Augen des Stieres, die als Ausdruck der Kraft und Klugheit zu betrachten seien. Das häufige Vorkommen chinesischer Embleme auf persischen Teppichen des 16. Jahrhunderts, legt die Vermutung nahe, dass auf diesen etwa gleichzeitigen Teppicharten, welche beide regelmässig das Wolkenband in der Borte aufweisen, das eigentümliche Kugelornament gleichfalls chinesischen Vorbildern entlehnt sein könnte: dass wir darin das Emblem der Lehre Buddha's, das tschintamani, zu erblicken haben. Dafür spricht auch der Umstand, dass dasselbe (wieder in der Dreizahl) in Verbindung mit den chinesischen Figuren auf dem grossen Tierteppich unseres Museums vorkommt. Die beiden gewundenen, spitz zulaufenden Bänder, die parallel übereinander liegen, kommen übrigens auch ohne die Kugeln im Dekor alter Teppiche vor; je ein Teppich im South Kensington Museum, im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin und im Leipziger Kunstgewerbemuseum (Abb. 87), die alle drei wohl kurz vor oder nach 1600 entstanden sind, zeigen dieses Ornament mitten in einem reichen Pflanzendekor, fast in der gleichen Form, jedoch weit grösser und mit kleinen zackigen oder rundlichen Ausläufern; auf einem in vier ganz übereinstimmenden Exemplaren vorkommenden Teppich aus Angoraziegenhaar, von denen wir eines im Kölner Kunstgewerbemuseum wiedergeben (Abb. 88, wie die übrigen aus Palazzo Corsi in Florenz stammend), ist das ganze Innenfeld damit bedeckt; ähnlich bei dem genannten Wollenteppich im Besitz von Dr. Harck. Wir haben sie wohl auch hier als ornamental ausgebildete Nachbildungen chinesischer Darstellungen von Wolken anzusehen. Sammetstoffe des 16. und 17. Jahrhunderts zeigen ganz

denselben Dekor, gewöhnlich in feinerer und zugleich strengerer Zeichnung.

Die orientalischen Stoffe des 14., ja gelegentlich schon des 10. Jahrhunderts, insbesondere die sizilianisch-arabischen, zeigen häufig als Hauptmotiv drei mit dem Rücken gegeneinander gestellte Halbmonde, mit einer kleinen Kugel in der offenen Hälfte, von denen Flammen ausgehen, genau so wie es die Familie Strozzi in Florenz seit dem 14. Jahrhundert in ihrem Wappen führt. Dass hier dasselbe Motiv, wie in den späteren Teppichen und Stoffen, zu Grunde liegt, ist kaum zweifelhaft, da auch bei diesen jüngeren Arbeiten, sobald sie feinere Zeichnung haben, die kleinere Kugel in der gleichen Weise von der grösseren eingeschlossen erscheint.

Ueber die bisher einzig dastehende freie Nachbildung eines chinesischen Altartisches mit einem baldachinartigen Aufbau in Fledermausform darüber, die sich auf dem prächtigen Seidenteppiche des Poldi-Museums in Mailand findet, habe ich mich oben schon näher ausgesprochen. Hier hat der persische Weber aus den heiligen Kugeln drei Blumen gemacht, die aus dem vasenförmigen Altartisch herauswachsen.

Ebenso eigenartig und schön ausgeprägt sind in dieser Epoche, namentlich in Persien selbst, teilweise aber auch in den von der persischen Kunst vielfach abhängigen westlichen Gebieten, die sarazenischen und rein persischen Elemente des Teppichdekors. Wie die Einteilung der Fläche und das Verhältnis der einzelnen Teile, welche ich oben schon näher angegeben habe, eine durchaus regelmässige und fein abgewogene ist, so ist auch der Dekor selbst, im wesentlichen ein Pflanzendekor, von demselben Stilgefühl durchdrungen und bei einem hoch entwickelten Natursinn doch typisch und auf wenige Grundelemente beschränkt, die er in der mannigfaltigsten Weise ausbildet. In dem verschlungenen Rankenwerk mit Blüten und Blättern, mit denen das Innenfeld wie die Borte in mannigfachster Weise ausgefüllt ist, kehren einige wenige Motive regelmässig wieder und beherrschen den ganzen Dekor. Bestimmend ist die volle blätterreiche Blume, einer stilisierten Rose ähnlich, und ein langes und schmales, in zwei auseinandergehenden Spitzen auslaufendes Blatt, dessen Form ich oben mit dem ausgeschweiften Eisen einer Partisane verglichen habe. Beide sind fast architektonisch streng gezeichnet; beide sind uralte charakteristische Zeichen der sarazenischen Ornamentsprache. Die Blume, bei der Beschreibung von Teppichen jetzt meist als Palmette, bei den Stoffen als Granatapfel bezeichnet, kann meines Erachtens nur aus der Wasserrose, der Lotosblume, hervorgegangen sein, die seit den Anfängen der Künste an den Ufern des Nils, in Mesopotamien und an den Riesenströmen Ostasiens sich Jahrtausende hindurch in Asien in eigentümlicher Weise lebensfähig und belebend bewiesen hat. Abwechselnd voll aufgeblüht oder geschlossen, als Blüte oder als Knospe, gross oder klein, im Durchschnitt oder von oben gesehen, bildet die Blume das eigentliche Leitmotiv im Dekor der Teppiche in dieser Blütezeit persischer Kunst, woneben kleinere Blumen verschiedener Art und Grösse (meist sternförmige Blumen), gelegentlich auch eine grosse offene und von oben gesehene Blüte, einer Klatschrose ähnlich und wohl gleichfalls aus der Lotosblume entstanden, zur Füllung der Fläche benutzt werden. Jenes grosse partisanenförmige Blatt, nach seinem häufigen Vorkommen in der arabischen Kunst als „Arabeske“ bezeichnet, pflegt in der Borte die volle Blume an beiden Seiten einzurahmen, und in ähnlicher Anordnung füllen beide häufig das Innenfeld der Teppiche.

Die botanische Bestimmung der Blumen oder Sträucher, welche neben der Lotosblume in älteren Teppichen (gewöhnlich nur sparsam und untergeordnet) vorkommen, ist bei ihrer Stilisierung meist sehr schwer oder ganz unmöglich. Die kleineren Blüten gleichen der Blüte des Apfelbaumes oder der Mandel. Die stärker naturalistisch behandelten Blumen, namentlich Tulpen, Nelken und Hyacinthen, die in einer

Gattung von Gebetteppichen des 17. Jahrhunderts vorkommen, haben die auffallendste Verwandtschaft mit den Blumen im Dekor der sogenannten Rhodischen Fayencen; diese Teppiche sind daher wohl gleichzeitig mit jenen Thonwaren in Syrien und Kleinasien entstanden.

Bei den schönsten Teppichen dieser Epoche, bei den Seidenteppichen der Safiden, ist nicht selten das Innere der Lotosblumen mit einer Tiermaske, meist einer Löwenmaske, seltener Panther- und Schakalmasken verziert. In dem grossen Seidenteppich des Museo Poldi zu Mailand findet sich sogar ein aufrecht stehender, von vorn gesehener Löwe in die grosse volle Blume der Borte hineingezeichnet. Es ist auch dies schon eine ältere vorderasiatische Eigentümlichkeit, wie die Anbringung solcher Masken, in derselben Form und Anordnung, auf Seidenstoffen des 13. und 14. Jahrhunderts beweist.

Von diesen verschiedenen Elementen, die so zahlreich und in regelmässiger Weise die Teppiche des 16. und 17. Jahrhunderts durchsetzen, finden wir in neueren Teppichen, selbst in solchen aus dem vorigen Jahrhundert, von den chinesischen Motiven überhaupt keine Spur mehr, von den rein persischen und sarazenischen, soweit sie noch vorkommen, nur missverstandene Ueberreste. Die Teppiche aus der Epoche der Safidenherrschaft sind daher als solche unschwer zu erkennen. Anders steht es mit den älteren Teppicharten, namentlich mit denen, welche Bandverschlingungen und geometrische Figuren aller Art als Muster haben. Für die Knüpftechnik ist diese Art der Dekoration die leichteste; sie kommt daher zu allen Zeiten vor und bietet in ihren einfachen Motiven keine so grossen Verschiedenheiten. Dazu kommt, dass namentlich in neuerer Zeit die Muster der alten Teppiche dieser Art mit mehr oder weniger Treue nachgeahmt worden sind, auch wo nicht durch europäische Kaufleute ausdrücklich alte Muster als Vorlagen gegeben werden. Auf solchen modernen Teppichen finden wir ganz charakteristische Merkmale jener alten Muster des 15. und 16. Jahrhunderts: das Rollwerk, das hakenartige Ornament, die sechs- oder achtseitigen Felder mit ihren Stabornamenten, das zinnenartige Ornament der Borte, das schriftartige Ornament derselben u. a. m.; und diese Ornamente sind sogar nicht selten ganz ähnlich oder selbst genau so behandelt wie in alter Zeit. Selbst die Knüpfart ist oft fast die gleiche, da auch die Teppiche der älteren Zeit zuweilen eine ähnlich lockere, flüchtigere Arbeit aufweisen wie die besten neueren Nomadenteppiche. Auch die Einteilung, das Verhältnis von Innenfeld und Borte, welches sonst bei alten Teppichen ein regelmässiges, fein abgewogenes ist, hat in dieser frühen Zeit eine der Regellosigkeit in den modernen Teppichen nahekommende Willkür. Charakteristisch ist namentlich für besonders frühe Teppiche eine ganz schmale Borte (vgl. Abb. 68 und 73); doch kommt gleichzeitig auch wohl einmal eine Borte von solcher Breite vor, dass das Mittelfeld fast darin verschwindet, wie dies bei einem aus der Lombardei stammenden Teppich im Berliner Kunstgewerbemuseum der Fall ist. Ein Irrtum in der Datierung ist daher bei solchen Teppichen, wenn man nicht schon eine grössere Zahl derselben kennt, sehr wohl möglich. Jedoch nur in seltenen Ausnahmen, da auch diese Zeit regelmässig ihre deutlich ausgeprägten Muster aufweist, die sich durch das Typische und die Strenge ihrer Zeichnung und die Feinheit ihrer Disposition, meist auch durch die Frische und Originalität ihrer Farben von jedem modernen Teppich auffällig unterscheiden. Nur die seltenen verwilderten Ausläufer oder primitiven Anfänge des einen oder anderen Musters sehen gelegentlich einem Daghestan- oder Schirvan-Teppich ganz ähnlich; doch wird man trotzdem bei einiger Uebung an der grösseren Strenge der Zeichnung und der engeren Knüpfweise den alten Teppich als solchen herauserkennen.

In den ältesten Teppichen, die uns erhalten sind, in den reinen Tierteppichen, ist der Charakter der Dekoration ein so

altertümlicher und so sehr mit der altsarazenischen Ornamentik im allgemeinen übereinstimmend, dass eine Verwechselung mit neueren Teppichen unmöglich ist. Einzelne Muster, namentlich das unter Nr. 75 abgebildete, sind zwar noch lange gearbeitet und selbst in neuester Zeit noch kopiert worden, aber sie unterscheiden sich in ihrer lockeren Knüpfart und in ihrer missverstandenen Ornamentik unschwer von den alten Originalen.





Monographien des Kunstgewerbes.

Herausgeber: Dr. Jean Louis Sponsel.

Verlag: Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig.





Das Kunstgewerbe steht unter den Kulturgütern, die in den letzten Decennien eine so unvergleichliche Blüte erfahren haben, in der vordersten Reihe. Die mächtige Bewegung des kunstgewerblichen Aufschwungs, die sich von England über Belgien nach Deutschland fortpflanzte und hier ihre grössten Triumphe feiert, bricht sich immer gewaltiger Bahn. Den gewerblichen und angewandten Künsten wird allgemeines Interesse gewidmet.

Dieser grossen Kulturströmung will die Sammlung „MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES“ dienen, herausgegeben von Dr. JEAN LOUIS SPONSEL, dem in der Fachwelt wie in den Kreisen der Kunstfreunde und Sammler in gleicher Weise rühmlichst bekannten Dresdner Forscher. Dieselben sollen sowohl das moderne als auch das historische Kunstgewerbe darstellen und fördern. Ausser den einzelnen kunstgewerblichen Gebieten sollen auch die grossen Kulturepochen des Kunsthandwerks und seine Blütezeiten behandelt werden.

Die „MEISTER DES KUNSTGEWERBES“, eine Sondergruppe der grösseren Abteilung, sollen endlich die bahnbrechenden Schöpfer, die Pioniere und Genies des Kunsthandwerks wie in einer Galerie vereinigen.

Die Mitarbeiter der Sammlung haben sich sämtlich durch eigene Forschung auf dem von ihnen behandelten Gebiete heimisch gemacht und beherrschen ihren Stoffkreis so, dass sie die leitenden Züge der Entwickelung, die durch das Material bedingte technische Behandlung und die Stellung unserer Zeit zu den Werken der Vergangenheit durchaus exakt und erschöpfend darzustellen vermögen. Jedes Heft wird so reich als nur möglich und so eingehend, als es der Stoff verlangt, durch Abbildungen illustriert. Auch werden da, wo grösstmögliche Treue der Wiedergabe geboten ist, Lichtdrucke — und da, wo die farbige Wiedergabe der Originale für deren Wirkung in erster Linie steht, Farbentafeln beigefügt.

Bis jetzt sind folgende Bände erschienen:

Dr. Wilhelm Bode, Berlin, Geheimer Regierungsrat, Direktor an den Berliner Museen.
„Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit.“ Preis geb. 8 M.

Dr. Brüning, Direktorialassistent am kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin.
„Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance.“ (Im Druck.)

Dr. Hermann Luer, am kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin.
„Technik der Bronze- Plastik.“ (Im Druck.)

Dr. Gustav E. Pazaurek, Direktor des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg.
„Moderne Gläser.“ Preis geb. 6 M.

In Vorbereitung:

Dr. Wilhelm Bode, Berlin, Geheimer Regierungsrat, Direktor an den Berliner Museen.
1. „Die italienischen Hausmöbel der Renaissance.“
2. „Bilderrahmen in alter und neuer Zeit.“
3. „Florentiner Majoliken des 15. Jahrhunderts.“

Professor Dr. Richard Borrmann, Direktorialassistent am kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin.
„Moderne Keramik.“
„Antike Möbel und Hauseinrichtungen.“

Dr. Friedrich Dörnhöffer, Leiter des Kupferstichkabinetts der k. k. Hofbibliothek in Wien.
„Das Buch als Kunstwerk II. Druck und Schmuck.“

Professor Otto Eckmann, Berlin, Kunstgewerbemuseum.
„Flachornamente und Innendekoration."
Cornelio von Fabriczy, Direktor des kgl. Museums Stuttgart.
„Medaillen der italienischen Renaissance."
Dr. Otto von Falke, Direktor des Kunstgewerbemuseums Köln.
„Deutsches Steinzeug."
Dr. Adolf Goldschmidt, Privatdozent an der Universität Berlin.
„Frühmittelalterliche Elfenbeinskulpturen."
Dr. Richard Graul, Direktor des Grassi-Museums Leipzig.
„Bronze-Klein-Plastik seit der Renaissance."
Dr. Peter Jessen, Direktor der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums Berlin.
„Wohnungskunst seit der Renaissance."
Professor Ferdinand Luthmer, Direktor der Kunstgewerbeschule Frankfurt a. M.
„Deutsche Möbel der Vergangenheit."
Dr. Jean Loubier, Direktorial-Assistent an der Bibliothek des kgl. Kunstgewerbemuseums Berlin.
„Das Buch als Kunstwerk I. Bucheinband in alter und neuer Zeit."
Professor Dr. Alfred G. Meyer, Dozent an der Technischen Hochschule Charlottenburg.
„Stil, Stilgeschichte und Stillehre."
Professor Dr. Erich Pernice, Direktorialassistent an der Antikenabteilung der kgl. Museen Berlin.
„Antike Gold- und Silber-Arbeiten."
Dr. Friedrich Sarre, Berlin.
„Persische Keramik."
Professor Dr. Christian Scherer vom herzoglichen Museum in Braunschweig.
„Elfenbeinplastik seit der Renaissance."
Dr. Julius von Schlosser, Direktor an den kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien.
1. „Höfische Wohnungskunst im Mittelalter."
2. „Kunst- und Kuriositäten-Kammern seit der Renaissance."

Professor Dr. Paul Seidel, Dirigent der Kunstsammlungen des kgl. Hauses und Direktor des Hohenzollern-Museums Berlin.
„Die dekorative Kunst unter Friedrich I. von Preussen."
Dr. Jean Louis Sponsel, Dresden, Kupferstichkabinett.
1. „August der Starke und das Kunstgewerbe."
2. „Deutsches Rokoko."
3. „Benvenuto Cellini."

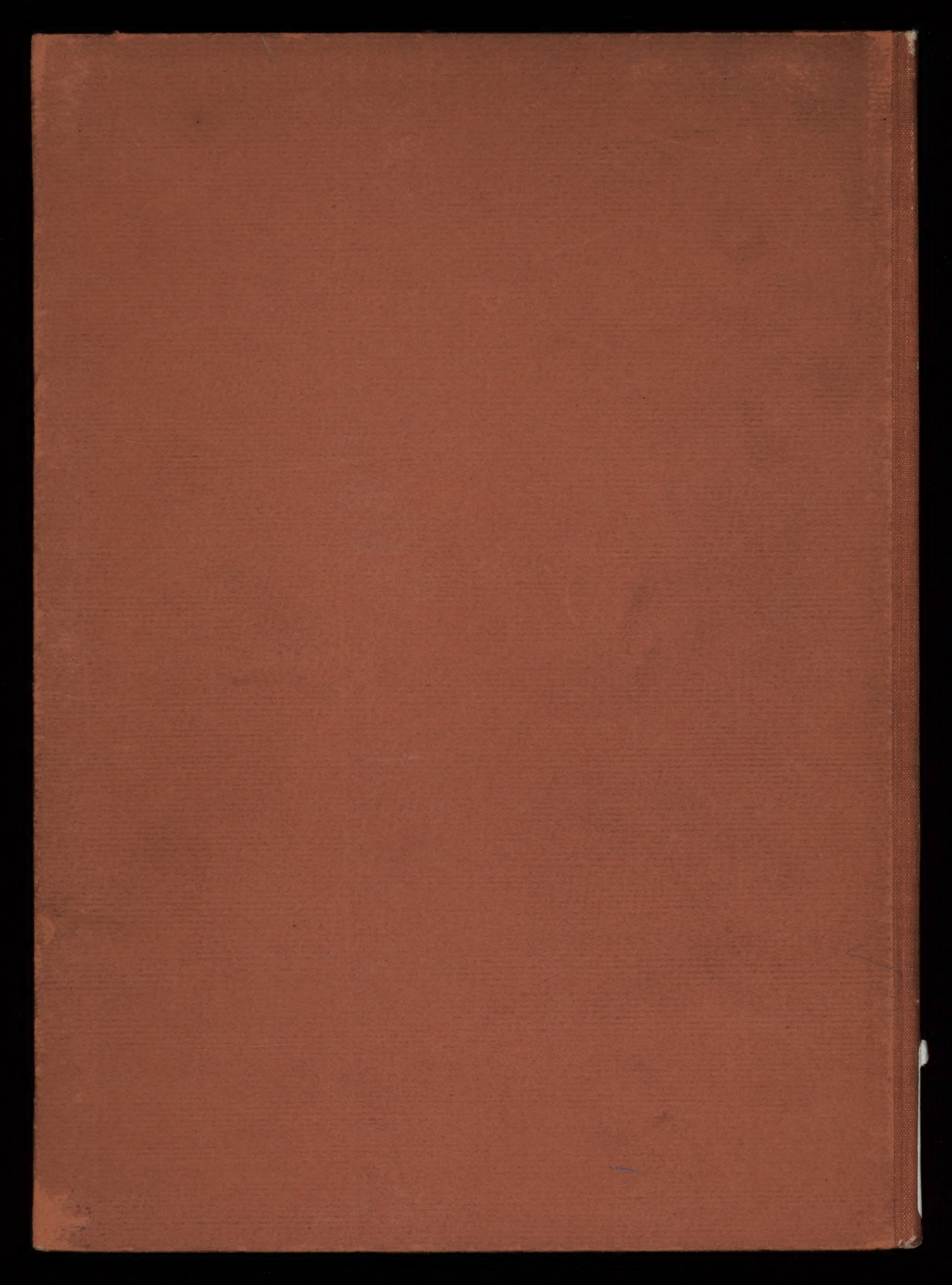
Dr. Richard Stettiner, Assistent am Kunstgewerbemuseum Hamburg.
„Sèvresporzellan."
Professor Henri van de Velde, Berlin.
„Philosophie und Aesthetik des Kunstgewerbes."
Professor Dr. Franz Wickhoff, Wien, K. K. Universität.
1. „Der italienische Garten."
2. „Die Wohnung in den Niederlanden und Frankreich im 15. Jahrhundert."

Julius Zöllner in Leipzig.
„Das Zinn in alter und neuer Zeit."

An Mitarbeitern sind ferner gewonnen worden: Dr. Angst, Zürich, Dr. Justus Brinkmann, Hamburg, Dr. Deneken, Krefeld, Dr. Alfred Lichtwark, Hamburg u. a.

Interessenten, welche eingehendere Prospekte zugeschickt haben wollen, werden gebeten, ihre Adresse dem Verlag Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig, Goeschenstrasse 1 bekannt zu geben.

247 BODE, Wilhelm. Vorderasiatische Knuepfteppiche aus aelterer Zeit. 136 pp., col. front., 88 ill. of old oriental carpets. Sm. 4to. Leipzig (ca. 1900). $4.75



Bode, Knüpfteppiche